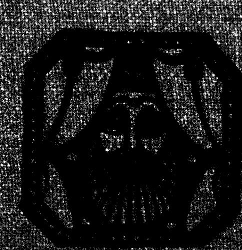
Die Schaubühne

Wochenschrift für die gesamten Interessen des Theaters

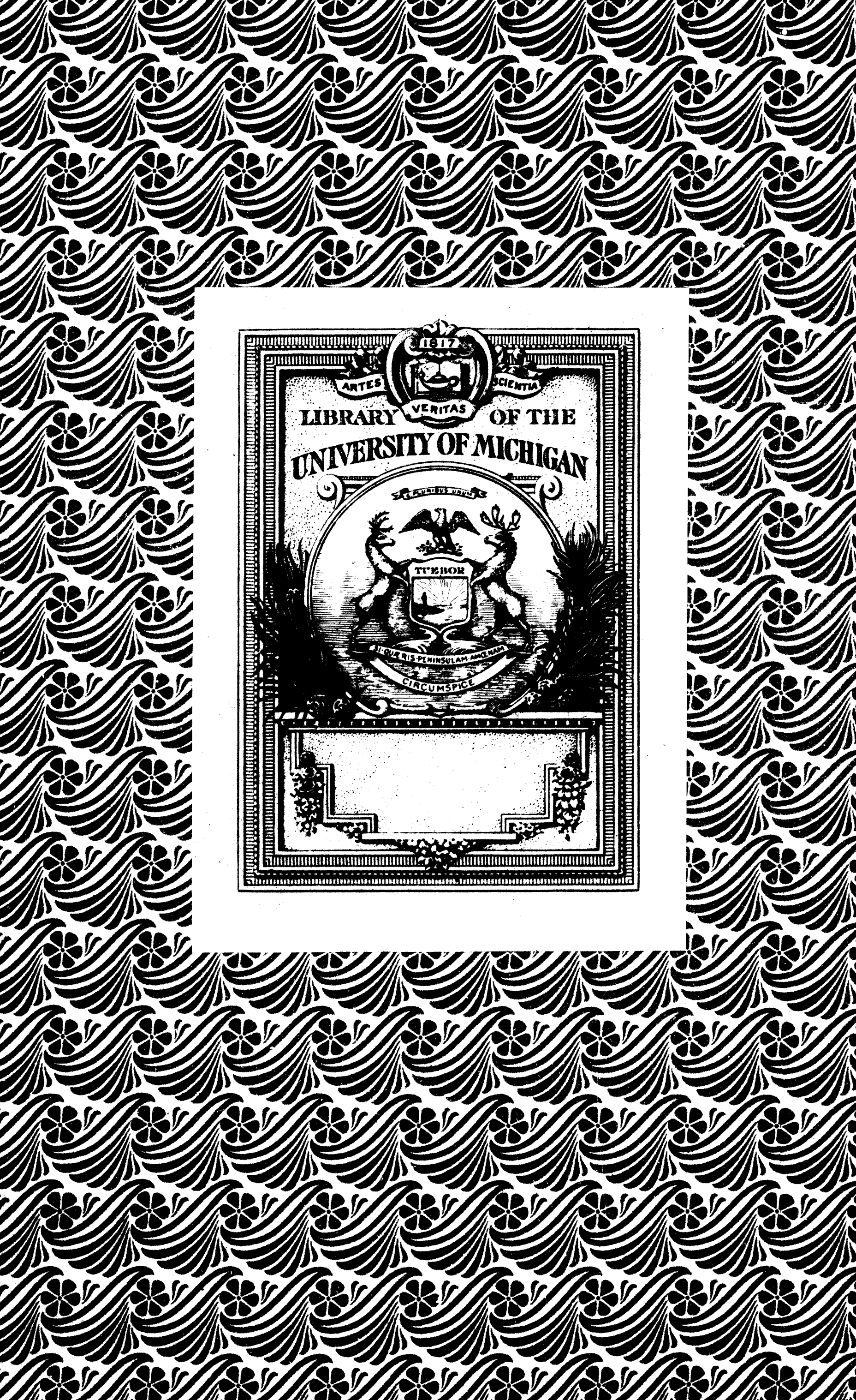
Erscheint jeden Donnerstag

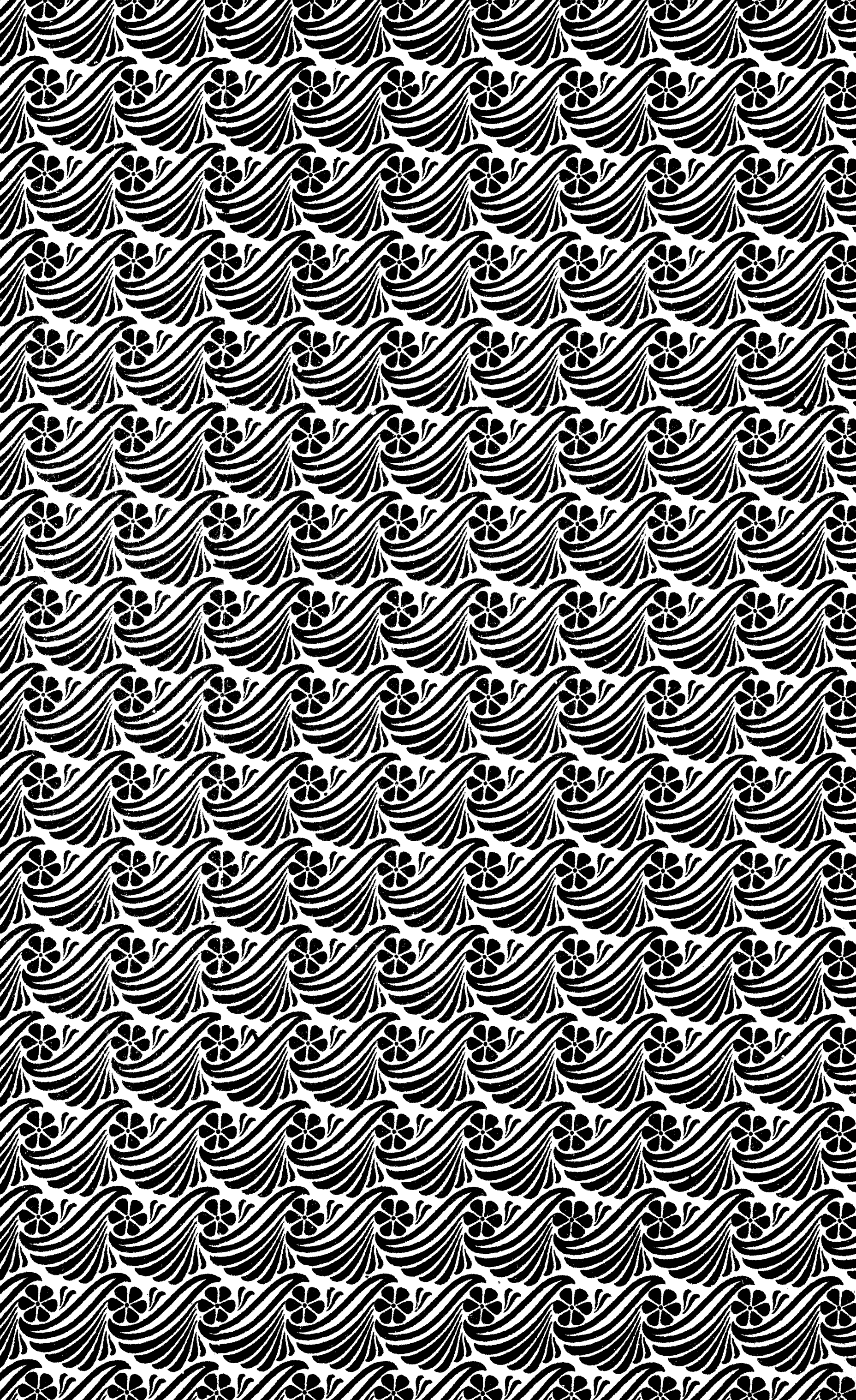


VI. Jahrgang

Erich Reiss Verlag
Berlin W. 62

Die Schaubühne


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE

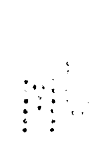


Die Schaubühne

Herausgeber Siegfried Jacobsohn

Sechster Jahrgang / Zweiter Band

Erich Reiß Verlag / Berlin 1910



Sachregister

Die fetten Ziffern bezeichnen die Nummern, die magern die Seiten im zweiten Band des sechsten Jahrgangs

Berliner Theater*)

*) A = Kammerspiele, B = Königliches Schauspielhaus, C = Berliner Theater, D = Deutsches Theater, F = Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus, H = Neues Schauspielhaus, K = Kleines Theater, L = Lessingtheater, M = Modernes Theater, N = Neues Theater, S = Zirkus Schumann, T = Trianontheater, V = Neues Volkstheater, Z = Ausstellungstheater. Die ( ) bedeuten, daß die Vorstellung nur in den Räumen, nicht von dem Ensemble des Theaters gegeben worden ist.

*) G = Gura-Oper bei Kroll, K = Komische Oper, O = Opernhaus.

*) B = Burgtheater, D = Deutsches Volkstheater, F = Freie Volksbühne, L = Lustspieltheater, N = Neue Wiener Bühne, O = Oper, R = Residenzbühne.

Autorenregister

Die Ziffern bezeichnen die Seiten im zweiten Band des sechsten Jahrgangs

Druck von Gehring & Reimers, G. m. b. H., Berlin SW 68





Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 28/29
14. Juli 1910

Über Schiller, Shakespeare und Goethe / von Otto Ludwig

In der biographischen Einleitung, die Moritz Heydrich dem ersten Band der Nachlaßschriften Otto Ludwigs vorangeschickt hat, findet sich die Bemerkung, daß „wertvolle Mitteilungen über Otto Ludwig und über seine Gespräche wol noch von seinen Freunden zu erwarten seien". Zu diesen Freunden zählte auch der Burgschauspieler Josef Lewinsky. Die Gespräche, die er mit Otto Ludwig bei drei Besuchen geführt, hat er in Tagebuchheften aufgezeichnet. Diese Gespräche, von denen ein paar hier folgen, erscheinen jetzt, mit andern ‚Kleinen Schriften dramaturgischen und theatergeschichtlichen Inhalts, gesammelt und herausgegeben von Olga Lewinsky', als Vierzehnter Band der ‚Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte', die im Buchhandel nicht zu erhalten sind, sondern nur für die Mitglieder der Gesellschaft gedruckt werden.

1862. 22. Juli. Ludwig sprach von der tiefen Menschenkenntnis Shakespeares und verglich hierbei zuerst Julia und Thekla, die nach der ersten gebildet worden sei. „Welch ein Unterschied in dem tragischen Ende dieser beiden! Julia muß sterben, denn das Uebermaß ihrer Leidenschaft reißt sie dahin, und wir würden eine arge Mißstimmung empfinden, wenn sie am Leben bliebe; wir sehen sie auch gern aus ihrer Umgebung scheiden, befreit von diesen Eltern und Verwandten. Da geht das ganze Leben in dem einen Gefühl der Liebe auf, sodaß der Tod etwas Notwendiges ist, als dieser Bund zerrissen wird. Wie aber bei Thekla? Sie ist nicht wie Julia unter dem üppigen Himmel Italiens aufgewachsen, unter einer abstoßenden Umgebung, eine frühreife, glühende Natur. Nein, sie ist im stillen Kloster erzogen, bis zur vollen Entwicklung ihrer Persönlichkeit, unter der sorgsamsten Aufsicht. Was für Reden führt dieses Mädchen! Sie spricht oft wie ein Greis, der das Leben ausgekostet hat. Sie stirbt nicht im Sturme der Leidenschaft, sondern sie nimmt durch Reflexion zu diesem Schritte ihre Zuflucht. Sie sagt:

Was ist das Leben ohne Liebesglanz!
Ich werf es hin, da sein Gehalt verloren!

Das ist ja im Munde dieses Mädchens entsetzlich. Diese Verzweiflung ist nicht wahr, weil sie reflektiert, und was mehr ist, sie ist aus eben diesem Grunde höchst unsittlich. Ebenso unwahr ist die Verzweiflung des Max. So schön und besonnen spricht kein Verzweifelnder. Er ermahnt Thekla, daß sie sich entscheiden solle, sagt ihr, sie möge sich nicht von einem täuschenden Gefühle hinreißen lassen. Ja, um Gotteswillen, kann denn das ein Mensch, der auf dem Punkte steht, eine so ungeheure Tat zu tun? Schillern jedoch, der durch und durch rhetorisch ist, dem ists nur um die glänzende Rede zu tun, die Max zum Abschied hält, nicht um die innere Wahrheit dieser Rede. Schiller liebt den lauten Beifall auf das glühendste; daher stammen seine Abgänge, welche oft gar nichts zu bedeuten haben, wie, zum Beispiel: Das Schlachtroß steigt und die Trompeten klingen! Was soll denn das nur heißen! Und derlei Stellen gibt es in Menge. Auch ist Johanna keine wirkliche Schäferin, sondern eine erdichtete, ideale. Meisterhaft jedoch ist die Situation gemalt; die Stimmung am Hofe König Karls, wo alles hoffnungslos darniederliegt, hat nicht ihresgleichen, wie denn Schiller in der Schöpfung der Situation und des Grundtons ein großer Meister war — aber die Menschen passen nicht dazu. In Ton und Stimmung hat er fast überall seine Meisterschaft bewiesen; der Ton des Wallenstein ist der des geborenen Fürsten; darum aber auch ein Fehler, weil man nirgends den Parvenü gewahr wird."

Gelegentlich meiner Bemerkung, daß meine nächste Aufgabe vermutlich Philipp der Zweite sein werde, und daß ich mit einigem Zagen an diese Arbeit gehe, weil an vielen Stellen der sogenannte Theaterkönig kaum zu verwischen sei, und weil ich mir so manches noch nicht in Einklang setzen könne, erwiderte Ludwig: „Das glaube ich wohl; der Philipp ist ja ein Unding, das gar nicht zusammenpaßt. Dieser Despot wird ja gerührt wie ein Tertianer und sagt mit Bezug auf Posa: O, wär er mir gestorben! Wie kann ein solcher Mensch für die Ideen des Posa ein Ohr oder gar ein Verständnis haben; das ist ja mit den Ansichten und Grundsätzen des Despoten gar nicht zu vereinbaren. Daß er aber sentimental wird, ist geradezu lächerlich.

Was ist nun der Posa für ein närr'scher Kerl? Ist der ein Politiker? Der will die Niederlande retten und fängts auf diese Weise an? Und wie könnte ein Philipp solche Reden ertragen? Er würde ihm den Rücken wenden und ihn ins Tollhaus oder auf den Scheiterhaufen bringen lassen. Da herrscht auch nicht die entfernteste Möglichkeit in der menschlichen Natur für die große Szene zwischen diesen beiden. Auch hier wars Schiller um die Reden zu tun, und daß diese an und für sich wunderbar schön sind, darüber herrscht kein Zweifel; aber ebenso unwahr sind sie, wenn man die Person betrachtet, welche sie spricht, und die Situationen, in denen sie gesprochen werden. Was ist denn das Motiv zu den Handlungen des Posa? Die Eitelkeit. Diese

Untugend spielt überhaupt eine große Rolle bei den Schillerschen Helden: sie prahlen gerne und hören sich gerne reden. Posa aber ist nicht nur eitel, er ist auch schlecht und gewissenlos, weil er zur Befriedigung seiner Eitelkeit so Vieles und Großes aufs Spiel setzt. Die Königin spricht die beste Kritik über ihn aus, indem sie sagt: Sie haben nur um Bewunderung gebuhlt! Es ist bemerkenswert, wie häufig in Schillerschen Stücken eine oder die andre Person die schärfste Kritik ausspricht und zeigt, wie es eigentlich hätte sein sollen.

Es ist oft drollig und unbegreiflich, welche Verkehrtheiten Schiller seine Charaktere begehen läßt. Nie würde, zum Beispiel, ein Mann, wie der Präsident von Walter, einem so jungen Burschen, wie Ferdinand es war, anvertraut haben, auf welch verbrecherische Art er auf seinen Posten gekommen sei, einem Burschen, dessen exaltierte Denk- und Anschauungsweise er kannte; an sich schon wäre diese Mitteilung in vertraulicher Form für diesen Mann ganz unwahrscheinlich, aber gegen Ferdinand wäre sie reine Tollheit. Und nun dieser Ferdinand! Mit welcher Seelenruhe lebt er und betreibt seine Liebesabenteuer! Es rührt ihn weiter gar nicht, daß sein leibhaftiger Vater ein solches Verbrechen begangen hat, und es fällt ihm erst wieder ein, als er es als Waffe gegen seinen Vater gebrauchen kann. Was ist das für ein Mensch! Sehen wir dagegen Hamlet an: wie ist dieser Arme niedergedrückt nur von der Ahnung, daß auf seinem Hause ein geheimes Verbrechen laste, wie ist er aus allen Fugen, als er dessen gewiß ist! Ferdinand ist fröhlich und guter Dinge und hat sich das weiter gar nicht zu Herzen genommen. Was die Luise betrifft, so dokumentiert sich Schillers Unkenntnis der Welt und des Weibes hier aufs kräftigste, indem er sie sprechen läßt wie einen Philosophen. Der einzige ganze wahre Mensch in diesem Stück ist der alte Miller; er ist zweifellos die größte Gestalt und die wahrste, welche Schiller je geschaffen; das ist ein Mensch vom Anfang bis zum Ende."

23. Juli. Ueber die ‚Maria Stuart‘ fielen heute scharfe Worte. Ludwig deutete auf die Menge von Fehlern hin, deren sich Schiller in dieser Tragödie schuldig gemacht. „Wie hat er die Hauptperson umgestaltet, und diese Furie mit einem Heiligenschein umgeben, während er aus der mächtigen Gestalt der Elisabeth einen gewöhnlichen platten Theaterbösewicht machte, und welche Dummheiten läßt er sie begehen! Sie vertraut dem Mortimer, nachdem sie ihn zum ersten Mal gesehen, sich so gänzlich an, daß sie ihm geheimen Auftrag gibt, Maria wegzuschaffen, und ihm ihre Gunst dafür verheißt. Nie würde eine Elisabeth einer solchen Torheit fähig sein. Und was die Sprache betrifft, so singen ja die beiden Königinnen förmliche Arien, denn ein Gespräch ist das doch nicht zu nennen. Die Stelle ‚Eilende Wolken . . .‘ ist ja ein reines Lied. Das war überhaupt der Grundzug und das Ziel Schillers und Goethes, dem Drama etwas Pomphaftes, Opernartiges

zu verleihen; da war die Pracht der Sprache, der Klang des Verses die Hauptsache. Diese Menschen halten Reden aneinander, sie sprechen zueinander, aber nicht miteinander. Das wirkliche Gespräch ist allerdings auch unendlich schwer zu bilden; wir finden in unsrer dramatischen Literatur oft geistvolle Reden, aber es ist kein Gespräch; oder wir finden ein Gespräch, aber ohne Geist.

Auf unsre jungen Dichter hat nun die glänzende Sprache unsrer beiden Heroen und deren rauschender Erfolg den verderblichsten Einfluß geübt. Einen mittelmäßigen Vers zu schreiben, ist nicht so schwer; auch die dürrsten Gedanken sehen eher danach aus, als ob sie eine Bedeutung hätten, das reine Gespräch in Prosa oder Vers ist aber, wie gesagt, unendlich schwer. Nun hat sich eine ganze Generation von Dichtern auf das Reimgeklingel gelegt, wodurch sie selbst der eigentlichen Seele des Dramas fern bleiben und die Schauspieler, welche solches Zeug lernen müssen, verderben."

24. Juli. Das Gespräch begann heute wieder mit Schiller, indem ich bei Erwähnung der ‚Braut von Messina' bemerkte, wie schwierig die Einfachheit und Schlichtheit der Geberde in den häufig vorkommenden Beschreibungen, Reflexionen und dergleichen herzustellen und festzuhalten sei. Ludwig betonte nun scharf den üblen Einfluß, welchen Schiller und Goethe überhaupt auf das Geberdenspiel des Schauspielers ausgeübt hätten: „da die Menschen fast immer pomphafte Reden aneinander halten, so mußte notwendig eine Verirrung in diesem Teile unsrer Kunst hervorgerufen, die Geberde mußte opernhaft werden, wie die rhetorischen Glanzstellen selbst der Oper weit mehr angehören als dem Drama."

„Ja", fuhr Ludwig fort, „ich kann gar nicht begreifen, welche Geberden der Schauspieler überhaupt machen soll, wenn er in der Rolle des Melchthal die Dithyrambe auf das Licht des Auges ausbringt, während sein Gemüt von Schmerz für seinen Vater, von Vorwürfen gegen sich selbst zerrissen sein soll. Ich sehe in Schillerschen Stücken immer verkleidete Schauspieler vor mir, und dann frage ich mich, wozu sich nun die armen Leute so abmühen; ja es kommt mich oft das Lachen an, wenn ich die Menschen so ganz verkehrtes Zeug machen sehe, das gar nicht zu ihrem Wesen paßt.

Durch das Bemühen des Schauspielers, den Fehler der Dichtung zu decken und naturwahr zu sein, wird dann häufig die Sache nur noch verschlimmert; und dadurch, daß der Text mit dem Streben des Schauspielers zu sehr im Widerspruch steht, wird der Zwiespalt nur noch ersichtlicher. Denn wenn der Dichter einen Menschen im höchsten Affekt, der ihn der Natur gemäß seiner Besinnung berauben muß, streng logisch und künstlerisch geordnete schöne Reden halten läßt, was will der Schauspieler dann anfangen? Heute ist es unmöglich, in

solchen Fällen Schillers Autorität umzustoßen, wie Schroeder es getan hat, der in den Momenten der wilden Leidenschaft die Sätze zerstückelte, ‚um der Natur näher zu kommen'. Es bleibt dem Schauspieler daher in solchen Augenblicken kein Ausweg übrig, als die Dichtung so gut als möglich zu deklamieren.

Betrachten Sie einmal den Tell. Ist denn das ein schlichter Bauer? Ganz abgesehen davon, daß er Meuchelmord begeht, ist das ja ein schauderhafter Mensch. Denken Sie sich doch nur, wie er im großen Monolog die Tat zergliedert und mit Ruhe von allen Seiten besieht und Betrachtungen anknüpft, während er im Begriffe steht, eine solche Tat zu tun, sich selbst, Weib und Kind aufs Spiel zu setzen: das kann nur ein ausgepichter Mörder, dem derlei Taten Handwerk sind.

Wie ging dagegen Shakespeare nicht nur in den ganzen Charakter eines Menschen, sondern auch in den Gemütszustand bei dem einzelnen Ereignisse ein. Wie wunderbar zeichnet er, zum Beispiel, die Stimmung Hamlets im ersten Akt, auf der Terrasse. Sie finden nämlich in der Szene mit Horatio, wo er diesem von der üblen Gewohnheit des Trinkens spricht, daß er niemals eine Konstruktion schließt, daß er immer einen neuen Satz beginnt, ehe er den frühern endet. Dadurch zeigt Shakespeare, daß Hamlets Denken bereits in einer ganz andern Richtung gehe, daß es bereits bei der Erscheinung weilt; ja, richtig gespielt, müßte der Schauspieler bei den Trennungspunkten das andeuten, indem er nach dem Geiste aussieht in der fieberhaften Spannung der Erwartung. Während es also bei Schiller dem Schauspieler oft kaum gelingen wird, den Widerspruch zwischen dem Ton der Natur und der Sprache des Dichters zu verdecken oder gar auszugleichen, ist es ihm bei Shakespeare sehr leicht gemacht: er darf nur trachten, ihn zu verstehen, und kann dann ruhig Hand in Hand gehen. Shakespeare hat ja in seiner Weisheit nur die eine Hälfte getan, die andre muß der Schauspieler bringen."

Diesen Nachmittag las ich Ludwig ‚Richard den Dritten' vor. Ludwig ist durchaus gegen die so starke Kürzung des zweiten Teils der Tragödie, wie sie Laube vorgenommen, weil gegen die Breite des ersten Teils das Gleichgewicht fehlt. „Der Dichter hat in der Vollendung seiner künstlerischen Berechnung die rasende Schnelligkeit, mit welcher diese großen Ereignisse eines ganzen Menschenlebens in dem Raume von fünf Akten dahinrollen, dadurch paralysiert, daß er die Sprache breiter und wuchtiger macht; in der Theaterbearbeitung kommt der Zuschauer gar nicht mehr zur Besinnung: der Eindruck muß durch die Flüchtigkeit oberflächlich werden, und um die tragische Wirkung ist es geschehen. Es ist höchst gefährlich, das Publikum auch bei solchen Werken so weit zu berücksichtigen, daß man seiner Denkfaulheit ein Polster unterschiebt. Es wird geklagt, daß das Publikum durch die

eingeschwärzte französische Literatur in der Fähigkeit des Zuhörens so herunter gekommen sei, aber durch ein solches Verfahren entsteht bei diesen Werken eine doppelte Gefahr: für das Publikum wie für die Dichtung."

25. Juli. Das gestrige Gespräch über die ‚Braut von Messina' wurde heute wieder aufgenommen, als ich Ludwig fragte, wie er die beiden Chöre von seiten der Schauspieler behandelt wissen wolle? „Da diese Chorführer", so äußerte Ludwig, „keine Menschen, sondern nur schöne Gedanken sind, so ist die einzige Aufgabe, sie schön zu sprechen. Mir tut immer der Manuel leid, der plötzlich totgestochen wird, und den die Anwesenden liegen lassen, wie einen toten Hund. Niemand springt bei, um zu sehen, ob nicht doch noch Rettung möglich, sondern die Leute bleiben unbeweglich stehen und halten schöne Reden, während der Herr verblutet.

Wie die aesthetischen Aufsätze Schillers und seine Vorreden zu seiner Beurteilung unendlich wichtig sind, weil sich in ihnen seine Irrtümer in Bezug auf das Drama zusammengefaßt finden, so gibt auch die Vorrede zur ‚Braut von Messina' Zeugnis von einer ganz sonderbaren Verirrung. Schiller spricht vom Chor der Griechen, den sie in die Tragödie aufnahmen, weil sie ihn im Leben besaßen, und folgert daraus ganz widersprechend: Daher müssen wir, die wir ihn nicht besitzen, ihn poetisch erzeugen. Man begreift gar nicht, wie er zu so verkehrten Folgerungen kommen konnte. Die Griechen waren überhaupt im Drama sein Unglück und führten ihn von Jahr zu Jahr weiter ab vom richtigen Wege. Es ist unbegreiflich, daß Schiller, Goethe und die lange Reihe von Nachahmern, welche bei den Griechen das Heil suchten, nicht durch die Betrachtung der äußerlichen Verhältnisse, unter denen die Griechen schrieben, zur Einsicht ihres großen Irrtums gelangten. Bei den Griechen fehlte ja das Lebendig-Persönliche auf der Bühne. Der Schauspieler hatte das Gesicht mit einer Maske bedeckt, in deren Mundöffnung eine Vorrichtung zur Verstärkung des Stimmtons angebracht war, um sich in dem ungeheuern Auditorium und unter freiem Himmel nur verständlich machen zu können; also machten schon diese beiden Momente ein eigentliches Gespräch unmöglich. Ferner stand der Schauspieler auf einem Kothurn, welcher seiner Gestalt eine übermenschliche Größe verlieh; diese wurde in weite Gewänder gehüllt, und eine ganz langsame ungeheure Armbewegung war erforderlich, um auf die so weit Entfernten noch eine Wirkung hervorzubringen: somit fällt die körperliche Beredsamkeit weg. Unter solchen Umständen konnte der Dichter nur langatmige Reden brauchen, welche die Entwicklung eines großen Tonvolumens und die notwendige Langsamkeit des Tempos in Sprache und Geberde erlaubten; da konnte es keine kurze Rede und Gegenrede mit andeutender Geberde geben.

Das moderne Drama basiert ja nur auf der Schauspielkunst: es ist auf den lebendigen Ausdruck der ganzen Persönlichkeit des Schauspielers gewiesen, auf dessen feinste Züge, auf die Ausdrucksfähigkeit des Körpers und die leisesten Andeutungen der Hand, ja der Finger; die Art des Sprechens soll eine so leichte und einfache sein, wie die des gewöhnlichen Lebens — wo kann denn unter diesen schon äußerlich ganz geänderten Umständen die Tragödie eine ähnliche sein? Ganz abgesehen von der andern Weltanschauung, welche diesen Aeußerlichkeiten zugrunde liegt. Was die Griechen als Medium zwischen Dichter und Publikum hatten, war ein oratorischer Kultus, aber keine Schauspielkunst. Diese aber ist heute kein Medium, sondern eine organische Hälfte; denn die moderne dramatische Kunst besteht in der völligen Durchdringung von Dichtkunst und Schauspielkunst und zwar zu gleichen Teilen. Dieses große Ziel hat nur einer vollkommen erreicht: Shakespeare. Er hat die Hälfte dem Schauspieler überlassen. Ihn, Shakespeare, will ich aufgeführt sehen; bei Goethes ‚Tasso' genügt die Lektüre. Dagegen ist, zum Beispiel, in Laubes ‚Essex' nur dem schauspielerischen Zweck Genüge getan. Dieses Element ist stärker als das poetische: es fehlen die Uebergänge, es fehlen die Gedanken, dadurch wird es leicht, und es entstehen Risse in der Handlung wie in den Figuren."

Im weitern Verlauf des Gesprächs machte Ludwig die Bemerkung, Schillers ‚Wallenstein' habe Shakespeares ‚Hamlet' zum Vorbild; und zwar erkläre sich das ganz einfach, wenn man die Grundidee beider Werke betrachte. „Schiller wollte zeigen, wie die Tatkraft durch die Reflexion gehindert wird, und wie der Mensch durch halbe Taten die Gegenpartei stärkt und somit sein eigenes Netz spinnt. Derselbe tragische Konflikt findet sich im ‚Hamlet'. Aber Schiller hat einen Fehlgriff in der Gestalt getan: wie konnte er einem Abenteurer, einem Feldherrn, den der Ehrgeiz zur schwindlichsten Höhe emporzieht, einen solchen Grundfehler beilegen! Hamlet ist durch Stellung, Temperament und Bildung dieser Eigenschaft zugänglich, die bei Wallenstein dessen ganzes Dasein unmöglich machen müßte. Wie könnte denn ein Mensch von solchen Geistesdispositionen ein Feldherr sein und zu solchen Gelüsten kommen? Es ist zu merkwürdig, daß Schiller, nachdem er diese Gestalt im ‚Dreißigjährigen Kriege' behandelt, zu einem so falschen Mittel greifen konnte, um aus Wallenstein einen tragischen Helden zu machen, da er doch die Geschichte nur Tat für Tat buchstäblich abzuschreiben brauchte, um den tragischen Helden zu haben.

Wallenstein ist eine höchst glückliche Figur für das Drama: wir brauchen da starke konkrete Züge, und die finden wir an ihm. Betrachten wir diesen martialischen, abenteuerlichen Kerl mit der sinnlich kräftigen Persönlichkeit, so bietet er nicht nur im ganzen, sondern auch in seinen kleinern eigentümlichen Zügen allerseits einen un-

endlichen Reichtum." Ludwig führte nun Wallensteins Handeln im Dreißigjährigen Kriege durch und zeigte Schritt für Schritt den Fortgang der Handlung und das Verhängnis, welches er sich selber bereitet. „Nun nehme man seine äußere Persönlichkeit, diese lange, dürre Gestalt, das ausgetrocknete Gesicht mit den kleinen, stechenden Augen, das rötliche Haar und Bart. Die tolle Wildheit, die bei Stralsund schwört, es müsse fallen, und wäre es mit Ketten an den Himmel gebunden. Jene Wut, in der er, als er abziehen muß, feurige Kugeln in das Meer werfen läßt, wie Xerxes es einst peitschen ließ. Denken Sie sich diesen wilden Trotz, der dem Himmel sich entgegenbäumt und kein Gesetz der Erde und des Himmels heilig hält. Was gibt das alles für Formen und Farben! Seine ganze Justiz bestand in den Worten: Hängt die Kanaille! Einst wurde ein Soldat wegen Meuterei festgenommen. Wallenstein fuhr eben vorüber, vernahm den Fall und sagte kurz: Hängt die Kanaille! Da schoß der Soldat nach ihm; die Kugel ging in den Sitz. Wallenstein blieb unbeweglich und sagte ebenso kurz: Laßt die Kanaille laufen! Dazu die Aeußerlichkeiten, mit denen er sein Abenteurerwesen aufputzte, um die Leute an Teufelsbündnisse glauben zu machen! So hatte er sich in sein Hausgewand gekleidet, das vom Kopf bis zum Fuß scharlachrot war, eine ungeheure Hahnenfeder auf dem Hut, um in der dunkeln Nacht durch sein Lager zu wandeln, wie ein Gespenst; so daß seine Soldaten, schon durch seine äußere Erscheinung überwältigt und eingeschüchtert, an etwas Uebernatürliches in ihm glaubten. Sehen Sie nur an: Ist dies nicht ein Prachtkerl nach allen Seiten? Und an diesem mußte Schiller das Problem der Unentschlossenheit durchführen! In diesem Stücke sind überhaupt die Weiber allein die Männer. Sehen Sie nur die Terzky, die Tochter der Lady Macbeth. Alles machen die Weiber. Hier war gar kein Grund vorhanden, der Schillern bewegen mußte, die geschichtliche Wahrheit der Figuren zu verunstalten.

Schiller besaß zu wenig Welt- und Menschenkenntnis, er kannte daher auch die Sprache des Affekts nicht, in welchem der Mensch niemals schön gegliederte Reden hält. Er kennt auch nicht die mannigfaltigen Abstufungen der Leidenschaften, sondern behandelt sozusagen den Rohstoff einer Idee ganz allgemein, zum Beispiel: Freiheit, Liebe. Er ist eben der reine Rhetoriker. Er erregt demgemäß die Leidenschaften im Zuschauer: wir werden selbsttätig, und darin liegt die große Verirrung in dem Ziel der dramatischen Kunst. Wir dürfen nicht befangen werden. Die Gestalten auf der Bühne dürfen nur allein von Leidenschaft bewegt werden, leiden und untergehen: wir müssen ihnen unser Mitleid schenken. Was Schillers Unkenntnis der Menschen betrifft, so haben wir einen Beweis dafür darin, daß er nur eine Liebe kennt, nicht Liebesfälle. Das Weib steht immer neben dem Manne wie ein höherer Genius, wie ein Orakel, das weise antwortet,

so oft der Mann es befragt. Aber trotz aller Unkenntnis in dieser Richtung war in seinen ersten Stücken eine so staunenswerte Technik, ein so gewaltiges dramatisches Element, wie er es nie wieder erreichte. Wäre Schiller diesem Anfang treu geblieben, dann wäre es recht geworden. Er war anfangs lyrisch-dramatisch, später episch-theatralisch. Zur Durchdringung beider Momente hat er es nicht gebracht, und je weiter er kam, desto schlimmer wurde es. Er verlor sich immer mehr in die Griechen. Diese und die Eifersucht auf Goethe waren sein Unglück. Goethe mochte greifen, wohin er wollte, so suchte ihn Schiller an Glanz zu überbieten, und bei seiner hohen Meisterschaft der Rede gelang es ihm auch vollständig, sich in den Augen des großen Publikums über Goethe emporzuschwingen. Daß Schiller die große, augenblickliche Wirkung und den Beifall ganz besonders liebte, geht nicht nur aus seinen Werken selbst, sondern auch aus seinem Briefwechsel mit Dalberg hervor, wo er einmal ganz unumwunden äußerte: der Raum des bürgerlichen Schauspiels wäre für ihn zu klein; er sei für das Geschichtsdrama berufen, auf welchem Felde er auch weit mehr glänzen könne. Daß er niemand neben sich duldete, beweist seine Handlungsweise gegen Bürger, dem er schweres Unrecht getan hat; auch sind seine Xenien, im Vergleich zu den Goethischen, weit schärfer und persönlicher. Goethe hatte die sonderbare Art, sich an vielen Orten schlechter zu machen — er war besonders streng gegen sich. Auch tat er nichts Gewaltsames gegen Schiller, als er von diesem in den Augen des Publikums gewaltsam gedrückt wurde: er wich ruhig aus und ging auf ein andres Feld über. Goethe ist ein größerer Charakter: er ist aus dem Holze, aus dem Shakespeare gemacht war, sowie Lessing auch. Uebrigens bin ich der Vergötterung Schillers durchaus nicht feind; ich finde sie namentlich beim Volke ganz natürlich aus der hinreißenden Kraft seiner Rede erfolgen. Ich gönne sie ihm auch herzlich gern, denn ich halte ihn für einen großen Menschen, nur nicht für einen großen dramatischen Dichter. Im Drama ist er für den Schauspieler und namentlich für den jungen Dichter gefährlich, der in ihm sein Muster sieht. Wer weiß, zu welcher politischen Wirkung Schiller noch berufen ist, denn es ist kein Zweifel, daß ein großer Teil der Freiheitsbewegung Deutschlands aus dem Samen entsprossen ist, den die großen Gedanken und die Macht seiner Rede gestreut hat.

Ich habe mich nun seit zwei Jahren dem innigen, ernsten Studium Shakespeares, Goethes und Schillers gewidmet, und zwar erging es mir folgendermaßen: Goethe ist mir ewig gleich groß geblieben, Schiller ist im Werte gesunken und Shakespeare himmelhoch emporgestiegen.

Ich halte das Freundschaftsbündnis unsrer beiden Dichter nicht so hoch, als es gewöhnlich zu geschehen pflegt; ich glaube vielmehr, daß sie beide weiter gekommen wären, wenn sie einander fern geblieben wären. Sie haben sich im Drama auf falsche Wege gebracht; denn ihre

ganze Theaterleitung in Weimar und die Grundsätze, die sie dabei für das Theater aufstellen, zeigt ihre unrichtige Anschauung von diesem Gegenstande. Sie wichen weit ab von Shakespeare, der in seinen Werken erschöpfend gezeigt hat, daß die dramatische Kunst nur da rein in die Erscheinung treten und ihre Bestimmung erfüllen kann, wo Dichter und Schauspieler sich in das geschaffene Werk teilen, wo sie sich begegnen, dieser für jenen, jener für diesen arbeitet, um sich zu ergänzen. Das war denn ganz und gar nicht die Absicht Goethes und Schillers, welche in dem Schauspieler nur den Bedienten sahen, dessen Aufgabe es sei, die prächtigen Poesien dem Publikum geschickt zu servieren. Danach schulten sie denn auch ihre Leute und brachten den Gesang in die Rezitation des Verses.

An ihrem poetischen und schauspielerischen Gebahren in Weimar merkte Schroeder sogleich die großen Gefahren, welche sie heraufbeschworen, und die gänzlich falsche Bahn, in welche sie die darstellende Kunst führten, weil sie diese mißverstanden. Er wollte daher, trotz den Einladungen, mit Weimar nicht viel zu tun haben. Er hielt sich an Shakespeare, welcher, ganz entgegengesetzt zu jenen, nur für den Schauspieler arbeitet und ihm vollauf zu tun gibt; das heißt mit einem Wort: er hielt sich an die Natur und nicht an ein falsch verstandenes Ideal. Die zahlreiche Schar der Nacheiferer, welche fortan nur den Klang der Rede und nicht die Darstellung geistiger und sittlicher Konflikte im Auge hatten, Kämpfe und Widersprüche menschlichen Herzens und Charakters, hat seit Dezennien einen verderblichen Einfluß auf die Schauspielkunst geübt, der um so stärker war, als bis gegen das Ende der vierziger Jahre viele große darstellende Talente auftraten, welche den Glanz der Dichtungen durch schöne Mittel und eine reiche Phantasie in üppigsten Pracht entfalteten und durch die ihnen innewohnende Kraft der Darstellung, die sich unwillkürlich geltend machte, dieser Richtung einen verführerischen Zauber gaben, dem nicht zu widerstehen war. Nichtsdestoweniger bezeichnete sie einen Abweg."

Amphitryon / von Efraim Frisch

Bei Molière ist es eine Doppelgängerkomödie, eine galante Komödie der Irrungen unter Umständen, die die Lösung erschweren: der ins Schlafgemach Alkmenens Eingedrungene ist ein mächtiger Herr, dem Gatten himmelhoch überlegen — vielleicht le Roi selbst, wenn er zu all seiner Macht auch noch hexen könnte — einer, gegen den nicht anzukommen ist. Da gibt es keine Lösung, und der Schluß ist halb Parodie, halb Verlegenheit. Alkmene läßt sich nicht blicken; Jupiter redet sich heraus: es sei nicht schlimm, vielmehr rühmlich, das Oberhaupt der Götterwelt zum Nebenbuhler zu haben

— und wenn er darauf die Geburt des Herkules ankündigt, so macht das kaum mehr Eindruck als etwa die Verleihung eines Sterns mit Brillanten. Amphitryon sagt wohlweislich gar nichts. Nur einer der Feldherrn murmelt in der allgemeinen Bestürztheit: „Ich freue mich dieser glänzenden Beweise —". Die andern scheinen jedoch mit Sosias zu empfinden:

— — — Verwickelt euch nur nicht
In ähnliche Beglückwünschungen;
Man kommt damit leicht übel an;
Und einer- oder anderseits gebrichts
Für solche Artigkeit an Worten.

Sosias hat das letzte Wort. Der Dichter zuckt, sich verneigend, die Achseln: Seht zu, wie Ihr Euch abfindet, Herrschaften!

Eine Weile läuft die Kleistsche Dichtung in der Bahn der französischen. Im ersten Akt decken sich noch Motive und Führung. Allmählich aber atmen wir eine andre Luft, und plötzlich hat uns der Dunkelleuchtende im Fluge aus der Zweideutigkeit der Situation entführt, bis an die verfließenden Grenzen göttlicher Macht und menschlicher Freiheit. Kleist bringt ein neues Motiv in die Dichtung: das Wunder im Diadem hat Alkmenens Zweifel geweckt; das Eigenlicht ihres Bewußtseins fängt bange zu flackern an, und der Gott muß als ein Liebender werben, um sie auf seine Spur zu spüren. Aber das in aller Wirrnis unbefangene, unbeirrbare Gefühl der Frau saugt sich aus dem Trug nur neue Nahrung: es steigert das Bild des Geliebten ins Göttliche. Jupiter bleibt ohnmächtig vor seinem eigenen Gebilde, weil dessen Wahn zugleich höchster Wert seiner Gattung — und des vermenschlichten Gottes Schranke. Er kann sie nur zusammen mit dem geliebten Geschöpf zerbrechen, Liebe gewinnen nur — als Amphitryon. Wenn aber das Gefühl — Kleistens letzte Instanz — durch den Augenschein erschüttert, blind vor der Identität des Schöpfers mit dem Geschaffenen, in Alkmenens verzweifelte Klage ausbricht:

Verflucht die Seele, die nicht so viel taugt,
Um ihren eigenen Geliebten sich zu merken!
Auf der Gebirge Gipfel will ich fliehen,
In tote Wildnis . . . .
. . . . . . wenn mir kein Wächter ist,
Der in Unsträflichkeit den Busen mir bewahrt —

dann muß der Liebende kapitulieren und kann als Jupiter die so Erprobte nur damit beschenken, daß er ihr den Stachel nimmt, einem Verführer unterlegen zu sein, und sie in seinem Glanze aufrichtet und erhöht.

Ist es ein leises Schwanken im Dichter — vielleicht in uns? — oder fühlt der Vater der Götter, daß der Ruhm, mit dem er das Haus Amphitryons begnadet, kaum vermögend ist, im Herzen des Gatten die Verletzung zu tilgen? Er hat für den in den Staub Gesunkenen noch eine letzte große Güte, die dem Ungestümen den Weg zu

sich zurückeröffnet. Etwas wie milde Trauer umweht — trotz der Herrschergeberde — seine ambrosischen Locken, wenn er spricht:

Was du, in mir, dir selbst getan, wird dir
Bei mir, dem, was ich ewig bin, nicht schaden.
Willst du in meiner Schuld den Lohn dir finden,
Wohlan, so grüß ich freundlich dich und scheide.

Amphitryon selbst ist es nun, der um den Sohn bittet und um die Gunst, Alkmenen zu behalten. Doch nicht als die frühere Gattin wird sie ihm wiedergeschenkt. Sie ist ihrem menschlichen Schicksal entzogen als göttliches Gefäß der Unsterblichkeit.

Zum letzten Gipfel — jenem himmlischen „Ach!" Alkmenens — führt uns kein geebneter Weg. Kleist überwindet ihn mit nachtwandlerischer Sicherheit — wir, weniger schwindelfrei, können nur mit geschlossenen Augen folgen.

So erhebt sich das bedrohliche Spiel zu einer Höhe, wo die Geschicke sicher ruhen in unnahbaren Händen. Kein Frevel und kein Makel hat Raum, wenn der Vater der Götter und der Menschen seinen Geschöpfen in Liebe naht. Wir fühlen, was wir lieben und verehren, geborgen, und erleben jene namenlose Erschütterung, die — nicht Rührung und auch nicht ‚Befreiung' — uns für eine Weile gestattet, der mitvibrierende Ton in einer großen Harmonie zu sein. Grenzen der Menschheit. „...... Küsse ich den letzten Saum seines Kleides, kindliche Schauer treu in der Brust."

Vor allen war es Kayßler als Jupiter, der der Aufführung des Deutschen Theaters (die Literarische Gesellschaft hatte sie veranstaltet) zu so reiner Wirkung verhalf. In Erscheinung, Ton und Geberde ganz Ebenmaß und Wohlklang, im Menschlichen von letzter Zartheit, als Herrscher voll Hoheit und sicherer Kraft, machte er uns das kaum Mögliche möglich: den Gott in ihm zu glauben. Neben ihm Frau Fehdmers Alkmene, am schönsten im beseelten Ausdruck frauenhafter Hingabe und in der Stärke unbeirrbarer Empfindung. Hartaus allzu ungestümer Amphitryon machte das Recht der Komödie geltend. Die komischen Partien hatte der Regisseur Julius Bab mit Recht satyrspielmäßig grotesk herauszuarbeiten versucht: sie sollen den irdischen, erdigen Sockel abgeben für das himmlische Spiel, das in die Wolken des Olymps hineinragt. Herzfelds etwas nüchterne Komik und Frau Richards frappierend natürliche Derbheit boten ergötzliche Duos.

Soll man der Inszenierung die etwas kleinliche Laube auf einer schlecht motivierten Terrasse ankreiden und die oft falsche Beleuchtung? Wir sind darin so verwöhnt — aber es bleibt im Grunde belanglos, wo es gelungen ist, den Intentionen der Dichtung im Wesentlichen gerecht zu werden.

Hamsun-Menschen / von Peter Altenberg

Ich habe irgendwo einen geistreichen Essay gelesen — leider geist-reich, aber wahrheits-arm — über das Wesen der sogenannten Hamsun-Menschen, das heißt: jener Menschen, die Hamsun in seinen Romanen beschreibt.

Es sind nämlich ganz einfach Menschen, die die Lächerlichkeit des menschlichen Geistes und der menschlichen Seele durchschaut haben und dahinter gekommen sind, daß alles öder Mumpitz ist! Ich bin überzeugt, daß Shakespeare die Eifersucht des Othello, den Ehrgeiz des Macbeth, die Liebe des Romeo für ebenso lächerliche und wertlose Dinge, für übertriebene Irrsinne, für groteske Stupiditäten von Monomanen oder Paralytikern gehalten hat; nur hatte er damals noch die sogenannte gesunde Kraft, aus diesen Irrsinnen scheinbar menschliche Dramen zu fabrizieren! Hamsun hingegen hält Markensammler, Münzensammler und Liebesleute für lächerliche Persönlichkeiten, und nichts in der Welt kann ihm ein Interesse abgewinnen als die schändliche und infame Lächerlichkeit, mit der alle Menschen die ihnen wichtig erscheinenden Dinge für wichtig halten! Diejenigen Unglückseligen, die in der Mitte schwanken zwischen der Bejahung und Negierung des Daseins, machen sich ein Geschäft daraus, Hamsun-Menschen fälschlich erklären zu wollen, indem sie selbst weder den Mut haben, bejahende Normal-Menschen noch negierende Perverse zu sein. Der gesunde Mittelweg ist die Straße des feigen Idioten. Er allein ist der ungerechte und mißtrauische Nichtsversteher! Sie wollen in den Abgründen des Daseins sich ein Pfädchen herausschinden, auf dem sie scheinbar noch sicher dahinschreiten könnten! Aber vergeblich! Es handelt sich nur um einige Jahre, und auch sie werden zur Browning-Pistole innerlich greifen müssen. Hamsun erkannte die Nichtigkeit, die Lächerlichkeit, die Bösartigkeit, die Gemeinheit des Lebens in jeder Minute, in jeder Stunde, an jedem Tage, aber die, die noch nicht die Kraft haben, das zu erfassen, klammern sich an irgend einen Popanz fest, der sie hoffentlich irgend einmal zugrunde richten wird.

Hamsun-Menschen haben ganz einfach einen milliardenmal tiefern Einblick in die Lächerlichkeit und Wesenlosigkeit des Daseins, als die andern Menschen, und derjenige, der sich aus diesen unentrinnbaren Wahrheiten herausretten will, beweist damit nur die Feigheit, daß er mit einem wertlosen Leben den wertlosen Kampf noch immer vergeblich aufnimmt. Alle Menschen sind Münzen- und Markensammler, und wer ihre absolut wertlosen Irrsinne nicht erkennt, ist ein ebensolcher Idiot, wenn er auch in seelischer und geistiger Beziehung andre, aber ebenso wertlose Sammlungen anlegt! Sich über die letzten Erkenntnisse eines Hamsun-Gehirns hinüberschwingen zu

wollen, ist die infamste Feigheit eines Menschen, der nicht imstande ist, eine Stunde lang ein wahrheitsvolles Leben zu führen.

Das Leben ist eine feige Lächerlichkeit mit frechen Ambitionen, und es gehören alle Verlogenheiten der menschlichen Seele und des menschlichen Geistes dazu, um es auch nur eine Minute lang ernst zu nehmen! Strindberg wußte, was er von Frauen zu halten hatte, die, statt ihn zu schützen und zu schonen, ihm seine göttlichen Kräfte auf allen Wegen und Stegen zu rauben suchten. Er hatte die Genialität, an die Anständigkeiten der Frau zu glauben, fand aber nur herzlose Tyranninnen, die die Schwäche selbst der genialen Organisation auf perfideste und heimtückischste Weise ausnutzten! Was August Strindberg dichtete und dachte, war ihnen eine nebensächliche Erscheinung, aber sein persönliches Liebesleben kontrollierten sie mit ihren unfähigen und niedrigen Sinnen. Alle Männer sollten wie Strindberg es erhoffen, daß man ihre edelsten Kräfte schonen und schützen werde, und sie nicht ausnutzen werde zur gemeinen Bequemlichkeit des Tages- und Nachtlebens. Eine Frau, die auch nur eine Stunde lang einen August Strindberg quälte, wäre wert, von der ganzen Menschheit boykottiert und gefoltert zu werden, denn für ihre Glückseligkeit würde der Kommis einer Seidenfirma bessere Dienste leisten! Sie rächt sich in ihrem ewigen Vier-Wochen-Turnus an den ewigen Entwicklungsfähigkeiten des Mannes, und das Genie Strindbergs bäumte sich für hunderttausend gequälte andre Genies auf gegen den Mangel an Respekt einer geliebten Frau vor der Geistigkeit des Mannes!

Hamsun nahm die Sache nicht so tragisch, sondern mehr von der ironischen Seite, und selbst Shakespeare war ein Strindberg und ein Hamsun im Grunde seiner Seele, aber er hatte leider noch die gesunde Kraft, es in fünfaktige Dramen umzusetzen, deren Ironie der Welt nie verständlich wurde!

Der Ansichtskartensammler ist kein größerer Narr als alle andern, die sich an angeblich wichtigere Objekte Tag und Nacht anklammern, um ihr Leben damit auszufüllen und in kümmerlicher, armseliger, schamlos-feiger Weise zu fristen. Je weniger Spesen sie dabei haben, desto normaler sind sie. Es gibt Schriftsteller, die die Geschicklichkeit haben, einem Hamsun und Strindberg sogar ihre Irrsinne nachzuweisen! Ich selbst begnüge mich mit der Ansicht, daß sich außerhalb des Lebens zu bewegen und mit ihm keine Zusammenhänge zu haben als die eines satanischen Lächelns, die einzige Sache und Aufgabe eines genialen Menschen ist.

Wer die Kraft hat, dem Leben mit aufgezogenem Visier ins Auge zu blicken, der wird das große Mauer-Oehling und Steinhof der Menschheit in Ernst und Ruhe erkennen und seine Stunde, die ihn von dem Stumpfsinn und der Stupidität befreit, mit Freude erwarten —.

Über Regie / von Stefan Großmann

Während der Proben zu einer Aufführung auf dem Theater muß jemand da sein, der die Rechte und Bedürfnisse des Zuschauers vertritt. Dieser einzelne Herr im leeren Parkett ist der Regisseur. Er hat dem Schauspieler zu sagen, durch welche Kulissentür er einzutreten, auf welchen Sessel er sich zu setzen, wann er sich zu erheben und durch welche Tür er abzugehen hat. Dann hat er darauf zu sehen, daß kein Darsteller den andern ‚deckt', das heißt, daß jeder Darsteller, wenn möglich, von jedem Zuschauer gesehen werden kann und keiner in der Luftlinie des andern steht. Er hat ferner darauf zu achten, daß der Schauspieler laut genug, verständlich und ein ordentliches Deutsch spreche. Er hat ‚die Geräusche', die im Stück eine Rolle spielen, zu erproben: Wind und Donner, Klavierspiel und Vogelgesang. Ihm liegt es ob, die Kostüme und Masken der Darsteller darauf zu prüfen, ob sie der Zeit und dem Charakter des Stückes entsprechen. Er hat mit dem Beleuchter der Bühne zu vereinbaren, in welcher Stärke, von welcher Seite und mit welchen Veränderungen die Belichtung der Szene zu geschehen hat. Schließlich hat er die richtigen Kulissen und Einrichtungsstücke für das aufzuführende Drama auszuwählen oder anzuschaffen. Ein Regisseur, der all das rechtschaffen besorgt, ist gewiß ein nützlicher Mann.

Der Regisseur, der ein Künstler ist, hat größere Aufgaben. Seine eigentlichste und intensivste Arbeit geschieht nicht da drunten im finstern Parkett bei der Probe: sie entspringt, wie alle künstlerische Arbeit, der Einsamkeit. Die Aufführungen, die ein künstlerischer Regisseur leitet, werden in jener stillen Stunde geboren, in der es nur zwei Anwesende gibt: das Buch, das lautes Drama werden soll, und den Regisseur. Der geborene Regisseur baut die Szene auf, indem er das Werk liest. Das ganze Orchester der Mitwirkenden hat er in sich. Während er in das Buch versunken ist, hört er schon jede Stimme, fühlt jede Pause, steigert und senkt jeden Tonfall. Er trägt die ganze Musik des Werkes in sich und besetzt danach sein Orchester. Mit einem Wort: Der künstlerische Regisseur erlebt das Werk in sich; er trägt es in sich, ehe er es veräußerlicht. Eben darum kann er nicht ein gleich guter Regisseur für alles sein, namentlich nicht für die Durchschnittsbanalitäten der heutigen Bühne, und wahrscheinlich ist darum für das bourgeoise Theater von heute eine rechtschaffene Allerweltsutilität als Regisseur viel notwendiger als ein Regisseur von innerm Beruf.

Der künstlerische Regisseur schafft aus seinem Erlebnis heraus. Darum wird jedes Drama von einem echten Regisseur gleichsam neugeboren. Der Durchschnittsregisseur braucht die Ueberlieferung, die Tradition, das Vorbild, eben weil er selten aus Eigenem schafft. Der

andre aber schafft Vorbilder, weil, durch sein Auge gesehen, das Werk neu erstanden ist. Sein Erleben beseelt das Werk. Bis zu der Stunde, da Mitterwurzer den König Philipp neu erschuf, war der ‚Don Carlos' nur die Tragödie des einsamen Königssohnes. Als Mitterwurzer an den Philipp kam, da wurde sie auch die Tragödie des königlichen Vaters. Ein solcher Regisseur (in diesem Sinn ist auch der aus dem Innern aufbauende Schauspieler für sein Teil Regisseur) kann sich gründlich verhauen, weil sein Erfahren zu eng oder zu weich oder zu kompliziert für die Interpretierung und Instrumentierung dieses oder jenes Werkes sein mag. Ein solcher respektabler Irrtum war Brahms berühmte Inszenierung von ‚Kabale und Liebe', in der die psychologische Nüchternheit Brahms Schillers Gestalten um allen rhetorischen Schwung und Glanz brachte. Und doch: Selbst solche Irrtümer sind fruchtbarer als die ungefühlten Richtigkeiten konventioneller Tradition.

Der Durchschnittsregisseur kommt vom Ausdruck allmählich (nicht immer) zum Eindruck. Mancher ‚entdeckt' erst nachträglich das Stück, das er inszeniert hat. Die Schwierigkeiten des künstlerischen Regisseurs liegen darin, vom Eindruck zum Ausdruck zu kommen. In seiner Schaffenseinsamkeit, mit dem Buch allein, konnte er sich die Darsteller vergrößern, vertiefen, ergänzen. Die ‚plastische Phantasie', die Laube als das erste Erfordernis des echten Regisseurs verlangt hat, arbeitet unwillkürlich mit unbegrenzten Möglichkeiten der Darsteller. Aber ach, in der Wirklichkeit muß er mit Grenzen rechnen! Allerdings: der phantasievolle Regisseur erweitert auch die Grenzen derer, die sich ihm anvertrauen, ganz erstaunlich. Am geträumten Bilde des Regisseurs, wenn er sich nur irgendwie auszudrücken vermag, erweitert sich ganz unvermutet die Kraft des Darstellers. Die Vision des Regisseurs muß alle Schauspieler befeuern.

Das geistige Verhältnis, das der Regisseur in seiner Stille zu einem Werke gewonnen, kommt in allen Schattierungen der Aufführungen ans Licht. Man hat deshalb früher Ibsen stets so gedehnt, feierlich, mit zweitausend Gedankenstrichen gespielt, weil der Regisseur in einem unfruchtbaren, unaufrichtigen Ehrfurchtsverhältnis zu dem gar nicht erfaßten Werke stand. Die falsche Feierlichkeit dieses Ibsen-Stils entsprang aus dem maskierten Unverständnis des Regisseurs.

Die geistige Beziehung des echten Regisseurs bestimmt das Tempo der Darstellung. Nur wer sich sicher auf einem Boden fühlt, der wagt es, zu tanzen! Eines der stärksten Ausdrucksmittel auf der Bühne ist die Pause. Richard Wagner heißt seine Gestalten auf ihren dramatischen Höhepunkten schweigen. Der künstlerische Regisseur

weiß, daß die Pause seine letzte, höchste Karte ist. Er verwendet wenig Pausen, die aber müssen dann erfüllt sein vom Gefühl tiefinnern Geschehens.

Die Distanz des Regisseurs zu einem Werk ist entscheidend für die Wirkung. Ein Beispiel: So lange Ibsens ‚Puppenheim' als Tendenzroman aufgefaßt wurde, war es künstlerisch schwer zu genießen. So lange Nora ihre Attacken gegen den verständnislosen Mann, gegen die unwahre Ehe, gegen die seichte Erziehung der Frau anklägerisch hinausschleuderte, so lange war sie vielleicht agitatorisch wirksam: eine menschliche Gestalt war sie nicht. Der Regisseur von heute hat ein andres Verhältnis zu Nora gewonnen. Er sieht sie nicht mehr als agitatorischen Schemen, sondern als armes, verwirrtes, ratloses, verwöhntes Menschenkind, das sich in der bürgerlichen Welt nicht zurechtfinden kann. Wer heute noch den letzten Akt der Nora rhetorisch spielt, verdirbt ihn. Wer das Hilflose, Tastende, Ratlose der plötzlich alleinstehenden Nora spielt, der kann ans Herz greifen. Der letzte Akt der Nora muß mit zögernder Unsicherheit gespielt werden: Eine, die plötzlich ihre Heimat verloren hat und nun zagend hinaus ins Weite geht . . . .

Der Regisseur, der nur seine Vision verwirklicht, ist oft ein Vergewaltiger, wenn nicht gar Verächter der Schauspieler. Er hat die Aufführung in seinem Regiebuch, besser noch in seinem Gedächtnis bis ins Detail eingetragen. Nun formt er sich die Darsteller nach seinem Bilde. Die Tugend der Schauspieler heißt dann blos: Folgsamkeit. Ein solcher tyrannischer Regisseur war Richard Vallentin. Bei ihm brauchten die Schauspieler keine Phantasie zu haben: er brachte sie für alle mit. Er sprach durch alle Darsteller. So hat er dem Mittelmäßigen mehr geholfen als dem Ursprünglichen. Aber darum hatte jede Aufführung, die er beseelte, so vollkommene Einheit.

Max Reinhardt kommt mit seiner fertigen Auffassung, mit dem ausgearbeiteten Regiebuch auf die erste Probe und — schweigt. Er läßt die Schauspieler, jeden einzelnen, bringen, was sie bringen wollen. Dann erst öffnet er sein eigenes Herz und vereinigt die Bilder. Er ist ein Regisseur der Sammlung. Vallentin war Autokrat, Reinhardt ist konstitutionell. Wer einmal Reinhardt bei den Proben am Werk gesehen hat, der ist ganz erstaunt, wie lautlos hier die Arbeit fortschreitet. Jeder Rat wird dem Künstler still zugeflüstert. Die Schauspieler wachsen an diesem Regisseur, gewiß, aber der Regisseur wächst auch an den Schauspielern! Vallentin zwang seine Vision den andern auf; Reinhardt bemüht sich, jedes Schauspielers eigene Flamme zu entfachen. Diese große Gelassenheit hat nur der Regisseur, der seine Leute liebt. Dies ist die letzte und erste Voraussetzung des großen Werkes: Es gelingt nur dem Liebreichen.

Das dresdner Theaterjahr / von Felix Zimmermann

Von einem Aufschwung des dresdner Theaterlebens im verflossenen Spieljahr ist nicht zu reden. Genug, wenn ein Aufstieg wahrzunehmen ist. Man steigt hiesigen Orts nur gemächlich auf Höhen hinan, liebt keine steilen, kühnen Gipfel und fühlt sich wohl im breiten, behaglichen Tal, durch das der immer gleiche Fluß der Mittelmäßigkeit aus guten, alten Zeiten dahinzieht. Ueberschwemmungen sind behördlicherseits verboten. Die mittlere Jahrestemperatur wird vom Gesundheitsamt reguliert. Familien und Pensionate können ziemlich ungefährdet ihren aesthetischen Kaffee mit Elbwasser kochen.

Zwei Theater besorgen nach wie vor das Amüsement des dresdner Kleinbürgers. Das Residenztheater unter Karl Witt setzt einem stets zufriedenen Stammpublikum aus Bäcker- und Fleischermeistern nebst Gemahlinnen die sozusagen geistige Nahrung in Form der neuesten Operetten vor, die nach Rudolf Dellingers unheilbarer Erkrankung Friedrich Korolanyi mit einem unzulänglichen Orchester präsentiert. Dabei hat Karl Witt selbst sichtlich literarischen Ehrgeiz, den er diesen Winter an zwölf literarischen Abenden betätigen wollte. Aber es kam nur zu drei Stücken. Der Teil des dresdner Theaterpublikums, der diesem Unternehmen aus Rücksicht auf den eigenen Ruf hätte entgegenkommen müssen, versagte schmählich und war nicht in die Zirkusstraße hineinzubringen, wo so mancher (Oskar) Straus durchgefochten wird und der Kunstgeschmack so oft zu (Leo) Fall kommt. Freilich war die Wahl der Stücke nicht sonderlich glücklich. Das vieraktige Schauspiel ‚Die Meisterin' war ein Literaturprodukt im verwegensten Sinne. Papier aus Papier gibt wieder Papier. Eine Uhrmachersmutter rettet als Kleinstadtheroine den guten Namen ihres Sohnes unter Aufopferung der Schwiegertochter, die aus gesunder Erbsünde und angeborener Bosheit betrügt, stiehlt und ehebricht. Das wird im Stil eines überwundenen Naturalismus vorgetragen, mit einer starken Dosis Engherzigkeit, einem Zusatz weiblicher Sexualbrutalität und einem Schuß Rührung. Das Stück ist in die engere Wahl für den Volksschillerpreis gekommen — ein bemerkenswertes Faktum. Leben kam in die Konstruktion dieses Schauspiels durch Marie Grundmann, die von kleinen süddeutschen Theatern erst diesen Winter zu uns gekommen ist. Sie gestaltete als lasterhafte Toni ein trutzig-animalisches Triebleben und zeigte die geschmeidige Pantherkatze im Weibe; über die psychologischen Risse schlug sie überall kluge und feine schauspielerische Brücken und starb mit rührendem Realismus und einer Verklärung durch Seelenleid und Bußbereitschaft, daß aus der Diebin und Ehebrecherin ein bemitleidenswertes Menschenkind wurde. Diese

Schauspielerin wird ihren Weg finden, der sie freilich fort von Dresden führen wird. Sie hat uns eine pikante und elegante Adah und mondäne Gestalten von bemerkenswerter Intellektualität vorgespielt. So auch die Raina in Shaws Heldenkomödie, dem zweiten Stück, mit dem Witt vergeblich die Feinschmecker lockte. Das dritte, Sven Langes ‚Stimme der Unmündigen', erwies sich als eins der modernen Gesprächsstücke, in denen das Dramatische und das Tragische nur als verborgene Möglichkeit untergründig spürbar ist; ein Kammerspiel, das manche reizvolle kontrapunktische Führung der Stimmen bietet.

Im Zentraltheater ist nach Alexander Rotters Tod Heinz Gordon eingezogen, der vom berliner Metropoltheater einen ganz erfreulichen Guß Sekt in die Operettenbowle zu schütten gelernt hat und geschmackvoll zu mischen versteht. In einem selbstgemachten Schwank vergnügte er als Komiker, während seine ‚Hilde Herbig' als ein kaltherziges Thesenstück abzulehnen war. Als Regisseur zeigt er viel Geschick und Verständnis. Im übrigen vermittelte das Zentraltheater durch Gastspiele auswärtiger Truppen den Dresdnern Sensationsnummern der Saison, wie den ‚König' von Caillavet & Co., und sein lottriges österreichisches Gegenstück, den ‚Feldherrnhügel'.

Mehr Ruhe und Stetigkeit als im Vorjahr ist jetzt im Königlichen Schauspielhause eingekehrt. Zwar ist der Bruch im schauspielerischen Stil zwischen zwei Generationen noch immer fühlbar genug und wird auch so bald nicht zu heilen sein. Aber einige neue Kräfte haben sich inzwischen besser eingelebt, sich, manchmal zur eigenen Ueberraschung, in ein bestimmtes Rollengebiet eingenistet und da allerlei Erfreuliches geschaffen. Biedere, warmblütige, breitrückige Väter und Onkels gestaltet uns Hans Wahlberg sehr sympathisch. Der jugendliche Ernst Wendt geht mehr auf das Schöngelockte und Vollklingende im klassischen Drama als auf das Seelische; er ist ein sprödes Eisen, das bei starkem Anschlag wohl hellen, heldischen Klang gibt, aber sich nicht gestählt biegen und geschmeidig aufschnellen kann. Immer zu fesseln, selten zu erwärmen vermag Hermine Körner, die vom düsseldorfer Schauspielhaus zu uns kam. Sie zeigt ein norddeutsch kühles, verstandesklares Wesen und scharfe Energie oft an Stellen, wo sie wienerische Lebenswärme und anzengruberische Naturfrische geben soll. Ihre Isolde hatte einen monumentalen Zug, war bei unfarbiger Monotonie der Sprache hoch und herb, weh und schneidend, ein Vulkan unterm Eise. Als jugendliche Heldin spielt Gertrud Treßnitz jetzt alle Schillerschen und Goetheschen Mädchen, oft mit unterdrückter Naivität und allzuviel literarischem Kommentar. Ihr großes mimisches und pantomimisches Talent konnte sie als Fenella in der ‚Stummen von Portici' entfalten. Die festen Stützen des klassischen Ensembles bilden nach wie vor Klara Salbach, Lothar Mehnert, Paul Wiecke. Dieser, der schon als Thersites, Tantris, Geßler energische Vorstöße ins Cha-

rakterfach unternommen hatte, fand an Franz Moor eine Grenze seiner reichen Fähigkeiten. Er kämpfte einen mutigen Kampf gegen seine Natur, seinen Stil, seine schönen Mittel und geriet in die Gefahr, seine schauspielerische Naivität durch ein Uebermaß von klug erdachten Nuancen zu ertöten. Der Intellekt, der erst all diese Ueberfülle gehäuft hatte, stand zuletzt nicht mehr ordnend und bindend darüber.

In der literarischen Auswahl der Bühnenwerke, die aus der Tagesproduktion aufgenommen werden, lebt am dresdner Hoftheater vor allem ein Zug zum nachklassischen Stildrama, dem mit Schmidtbonns ‚Graf von Gleichen' und Hardts ‚Tantris' Genüge geleistet wurde, ohne daß beide Werke von der Ergiebigkeit und Entwicklungsfähigkeit dieser Richtung zu überzeugen vermochten. Bei ‚Tantris' zeigte sich wieder einmal klar: Was in dem märchenhaften Glanzlicht der Legende Sinn und Augen blendet, was aus den Zeilen eines Lesegedichts sich auf der Bühne der Phantasie glaubhaft gestalten läßt, das zerstört die deutliche Realität des Bühnenlichts, die unverkennbare und unverstellbare Lebenswärme sprechender und sehender Menschen. Kein Mittel kann uns glauben machen, daß Isolde Tristan nicht auch in eines Narren Kleid und Larve erkennte. So wurden die beiden letzten Akte ein Pein der Ungläubigkeit, ein unfruchtbares Spiel der Dichterlaune. Trotz der sorgfältigen, stilgemäßen Ausstattung durch Professor Oswin Hempel ließ Hardts artistische Arbeit kalt. Bei Schmidtbonn war es wieder die Verbrämung mit allegorischem Tiefsinn und die epische Geschwätzigkeit des letzten Aktes, die dem Drama die Ueberzeugungskraft raubten. Beide Werke gingen deshalb ohne tiefere Spuren vorüber. Daß ein Jugenddrama von Herbert Eulenberg, das Trauerspiel ‚Leidenschaft', auf den Hoftheaterbrettern erschien, verdient als Absicht volle Anerkennung: in der Wirkung mußte es versagen. Denn es ist ein typisches Anfängerwerk, talentvoll, stürmerisch, im Gefühl überschäumend, voll Blutwärme und Leidenschaft, aber exzentrisch in der Technik, brüchig in der Psychologie, skrupellos in der Wahl der dramatischen Mittel. Und doch tobt sich eine starke Kraft darin aus, lebt ein ans Herz gehender Lyrismus darin, spricht ein Dichter eine ungewohnt eigene und bildhafte Sprache. Der Vorzug dieses Dramas ist eine Wärme des Werdens in der Tiefe, Brutwärme gärender Gedanken, feine dichterische Keimspitzchen, die aus aufgelockertem Erdreich gucken. Eine Hoffnung, noch keine Erfüllung. Oberregisseur Hanns Fischer hatte Eulenbergs Werk mit einer eindringlichen, zum Teil auf akustische Stimmungswirkungen gestellten Regie szenisch ausgestaltet und das Stück, das nach des Dichters Angabe „in Deutschland wo und wann ihr wollt" spielt, wodurch wohl das Allgemeinmenschliche seines Konfliktes verteidigt sein soll, in die napoleonische Zeit transponiert.

Ueber die Uraufführung von Björnsons Lustspiel ‚Wenn der junge

Wein blüht' ist zu seiner Zeit hier berichtet worden. Der Erfolg hat sich als nachhaltig erwiesen, dank auch dem trefflichen Zusammenspiel. Aber der Schlager des Winter war Bahrs ‚Konzert'. Man sah sich gleich veranlaßt, Bahrs älteres Lustspiel ‚Wienerinnen' in neuer Besetzung herauszubringen, konnte aber mit der mehr zerfließenden Plauderei von der gegenseitigen Zähmung der Ehegatten nicht den gleichen Eindruck erzielen. Mit Rudolf Lothars Lustspiel ‚Die goldene Freiheit' gab man der beliebten Konversationsschauspielerin ältern Genres, Charlotte Basté, die ihr fünfundzwanzigjähriges Jubiläum der Zugehörigkeit zum dresdner Schauspiel gefeiert hat, Gelegenheit zur Entfaltung ihrer besondern Gaben und Toiletten. Betrüblich wirkte Max Dreyers Komödie von ‚Des Pfarrers Tochter von Streladorf' durch ihre innere Verschrobenheit; das unterhaltungslustige Publikum nahm freilich auch diesen Dreyer für bare Münze. Dafür wurde ihm ein Schreckschuß beigebracht durch die Aufführung von Bernard Shaws ‚Arzt am Scheideweg'. Da hätte es also doch beinahe eine Ueberschwemmung im Elbtal gesetzt! Die kühne Komödie reizte ganze Gruppen dresdner Aerzte auf, die keine Distanz zu dem Werk finden konnten. Auch das Publikum blieb verblüfft vor der Höhe stehen, auf die es die Hand des Hoftheaterdramaturgen Karl Zeiß hatte hinaufgeleiten wollen. Versöhnlich gestimmt wurde es dann wieder durch Raeders lustige Lokalposse ‚Robert und Bertram' und durch die Gesangsposse ‚Kyritz — Pyritz' von Wilken und Justinus, worin die Lieblinge allesamt, mit Reifrock und Flügelkleid, Vatermörder und Reiseplaid ergötzlich karikiert, mimen, tanzen und singen. Das war diplomatisch gehandelt, denn es amüsierte allgemein und brachte Geld in die Kassen.

Mit Vergnügen kann man auch feststellen, daß sich Regie und Ausstattung nach neuen künstlerischen Grundsätzen umzuwandeln beginnen, was sich in Neueinstudierungen der ‚Minna von Barnhelm', der ‚Räuber', sogar des Gutzkowschen ‚Königsleutnants' offenbarte. Eine Neueinstudierung von Hauptmanns ‚Hannele' (die ja jetzt ziemlich gefahrlos ist) gelang sehr gut, wenn vielleicht auch der letzte, tiefste mystische Klang der Traumwelt nicht getroffen wurde. Der Eindruck war trotzdem außerordentlich. Ein tüchtiger moderner Techniker, A. Linnebach, und der junge Brachtschüler Otto Altenkirch als neuer Theatermaler wirkten hier und anderswo in einer Weise zusammen, die für die Zukunft manchen Fortschritt erhoffen läßt.

So schließt auch diesmal wieder das törichte Herz mit Hoffnungen auf Großes, Gewaltiges, Kühnes, das von der Bühne herab aufrüttelnd und belebend, wenns sein muß, aufreizend auf die dresdner Stickluft von Lauheit und Pensionsberechtigung wirken könnte. Aber was sind Hoffnungen? Das gemilderte Klima unsrer Wohlanständigkeit wird Ibsen, Shaw, Wedekind und andre Unruhstifter und antipolizeiliche Geister auf die Dauer nicht dulden.

Aphorismen / von Leo Berg

Aus dem Nachlaß

Bei dem Kunstwerk steht die innere Lebendigkeit zur äußern Wirklichkeitsähnlichkeit in genauem Verhältnis. Je näher ein Werk den Gegenständen der Natur kommt, um so innerlicher und wahrer muß es sein. Deshalb verlangt man in einem Gemälde mehr Stimmung und inneres Leben als in der Statue. Noch deutlicher innerhalb einer Kunstgattung: je realistischer ein Drama, ein Roman ist, um so seelenvoller, vergeistigter muß die Darstellung sein, um so enger muß sich Körper und Seele aneinander schmiegen. Sonst schaudert man vor der Leere, mehr als beim formalsten Gedicht idealistischer Art. Der Realismus kann gar nichts andres sein als höchst potenziertes Leben, sonst ist er leerer Raum.

*

Man muß durch Größe das Recht erkaufen, für seine Ideale kämpfen zu dürfen.

*

Manche modernen Schriftsteller, die sich Naturalisten nennen, sind gar nicht Beobachter und Gestalter, sondern nur die Leichenbitter des Lebens.

*

Die Unlogik unsrer journalistischen Dialektik, die sich ganz der des Publikums angepaßt hat, besteht darin, aus jeder bewiesenen Negation die bewiesene Antithese des Positiven herauszulesen und zu folgern: nicht gut = schlecht; nicht schön = häßlich und so weiter. Diese Logik schließt: entweder die Menschen unterscheiden sich nicht in der ehemals geglaubten Weise, und dann sind alle Menschen gleich; oder alle Menschen sind nicht gleich, und dann ist der Titel Baron kein leerer Wahn. Nach solchem Entweder-Oder scheiden sich dann die politischen Parteien.

*

Es gibt Dinge und Menschen, die objektiv betrachtet werden müssen, denen man nur von außen beikommen kann; das heißt: weil sie unanständig sind, weil es eklig wäre, sie von innen heraus zu erleben.

*

Die Phrase ist keineswegs ein Einwand gegen den guten Stil, denn auch jeder gute Schriftsteller hat eine Zeit der großen Phrase und verdankt ihr zuweilen nichts Geringeres als ein Hinauf in höhere geistige Sphären, eine Schulung des Ohres für den Klang der Worte; sie erweckt den Philosophen in ihm, zuweilen auch noch den Künstler. Die Feinheit seines Stils besteht oft in nichts anderm, als daß er der Phrase einen neuen Sinn unterlegt, sie vertieft, verfeinert und abrundet.

Der alte und der junge Wagner / von Fritz Jacobsohn

Nur Hermann Gura mit seinen Spielplandispositionen hat Schuld, wenn man sie beide in so unmittelbare Nähe stellen kann, ohne sich Zwang anzutun. Bei dieser rein äußerlichen Gruppierung bleibt es aber auch. Der Opernkomponist Siegfried Wagner ist dem großen Wagner sogar weit weniger verwandt, als man eigentlich glauben sollte; weniger jedenfalls, als die meisten Durchschnittskomponisten unsrer Zeit. Er ist zwar kein sonderliches Original, hat aber mindestens soviel Anrecht, sich Gehör zu verschaffen, wie diejenigen Komponisten, die in den letzten Jahren nach der zwiten Respektsaufführung der Vergessenheit verfallen sind.

Nach dem ‚Ring' des Alten gab Gura den ‚Kobold' des Jungen und brachte damit keine eigentliche Neuheit, sondern nur eine neue Zusammenstellung von Dagewesenheiten. Wie denn Gura überhaupt nicht als Neuerer anzusprechen ist und insbesondere in diesem Jahr, soweit sich das bis jetzt beurteilen läßt, die Leute, die ihn als eine Hoffnung begrüßt haben, enttäuscht hat. Vielleicht tut man ihm Unrecht, wenn man die Erwartungen zu hoch spannt und Ansprüche an ihn stellt, die er nicht erfüllen kann. Aber auch wenn von dem gepriesenen hamburger Regisseur, von dem Anwärter auf den Direktorposten eines berliner Wagner-Volkstheaters nur ein simpler Sommerdirektor mit den Fehlern eines solchen übrig bleibt — auch dann sind die bisherigen Leistungen zu geringwertig.

So wirklich gut die erste Meistersinger-Aufführung in dem gegebenen Rahmen war, so sehr blieben ‚Lohengrin', ‚Bajazzi' und der ‚Ring' hinter dem zurück, was das zahlende Publikum für sein Geld, was die geladene Kritik nach den frühern Leistungen Guras erwarten durfte. Von einer Ensemblekunst konnte da überhaupt nicht die Rede sein. Bei jeder und jedem Mitwirkenden regierte der Zufall die Stunde, und wo der Eindruck nicht durch Einzelleistungen, wie bei Frau Gura-Hummel, van Rooy und Frau Metzger, merklich gehoben wurde, wehten die lieblichen Lüfte der Provinz. Sommeroper. Zerbrochene Stimmen, geschmissene Ensembles, verhauene Einsätze, lächerliche Posen, Phantasiekostüme, geflickte Prospekte.

Der ‚Ring' in der Sommeroper. Einige dreißig Jahre nach Angelo Neumanns wanderndem Nibelungen-Theater sollte in der Reichshauptstadt nicht mehr versucht werden dürfen, für Wagner mit Aufführungen, wie sie Gura bis jetzt geboten hat, Propaganda zu machen. Abgesehen davon, daß eine Propaganda jetzt nicht mehr nötig ist, schaden mittelmäßige Aufführungen. Denn Wagner gebraucht, wie kaum ein andrer Theatermann, die höchste und vollkommenste Illusion,

die die Bühnentechnik, Gesangskunst und Darstellung zu leisten vermag. In der lückenlosen Ergänzung von Gesang und Bewegung, von Orchester und Dekoration, in dem geschickten Ineinandergreifen aller auf die Sinne wirkender Faktoren liegt das Wesen des von Wagner für seine Zwecke konstruierten Gesamtkunstwerks. Wo da nur in einem Punkt gefehlt wird, versagt die Kette der Zusammenhänge. Ganz besonderer Sorgfalt bedarf in dieser Beziehung der ‚Ring'. Der dürfte überhaupt nicht aufgeführt werden, wenn es die Mittel nicht erlauben.

Was ist es denn mit dem ‚Ring', dem geheiligten Gut des deutschen Volkes, mit dem gepriesenen Bühnenfestspiel, um dessentwillen das rote Haus auf dem Hügel von Bayreuth steht? Man braucht sich heute nicht als ein Hanslick redivivus aufzuspielen, um die Schwächen des ‚Rings' hervorzuheben. Damit stehts noch genau so wie am ersten Tag: der sogenannte ‚philosophische' Kern der ganzen Geschichte ist uns Hekuba; die Göttergesellschaft ist uns gleichgültig; der Welt Unheil, Walhalls Elend, der Welt Erbe interessiert uns nicht; das dramatische Fundament ist fehlerhaft; die Lösung der letzten Konflikte mit Zaubertränken ist lächerlich. Der ausgemachte Wagnerianer wird unangenehm werden, wenn man seinen ‚Meister' als Dramatiker nicht gelten läßt. Immerhin ist Klarheit besser, als nebulose Schwafelei und Deutelsucht. Der ‚ergiebige' Stoff, den Wagner in der Edda und seinen andern Quellenwerken gefunden zu haben glaubte, ist ihm unter den Händen zum Verhängnis geworden und sein „ausschweifender Gedanke der Konzeption und Ausführung des Bühnenfestspiels" hat ihn in Sackgassen geführt, aus denen er nur mit Gewaltmitteln herauskonnte. So ist der ‚Ring' überall da, wo er die Verbindungen mit dem ‚Grundgedanken' wieder aufsuchen muß, qualvoll und haltlos, dagegen da, wo die Begebenheiten auf kräftig-realem Boden stehen, in der Vereinigung mit der Musik von unvergänglicher Größe. Auch bei der heutigen Bewertung des ‚Ringes' zeigt es sich, daß es immer anders kommt. Wer denkt an den Dichterphilosophen Wagner, und wer glaubt an ihn? Aber der Musiker Wagner, den früher niemand gelten lassen wollte, lebt durch ganze weite Strecken der Ring-Partitur in unverminderter Kraft und in einem Glanz, der um so leuchtender ist, als er in seinen Höhepunkten noch nicht überstrahlt worden ist...

Die verheerende Rolle, die im ‚Ring' des Vaters die böse Philosophie spielt, hat im ‚Kobold' des Sohnes Märchenspuk und Mystizismus übernommen. Daß beider Wirkungsmöglichkeit, im Theatersinne, dadurch erheblich geschwächt wird, ist der einzige Berührungspunkt, den beide Dichterkomponisten haben.

Es ist ganz zweifellos, daß Siegfried Wagner ein beachtenswertes und vor allem ein sympathisches Talent ist. Er ist von einer Bescheidenheit, die bei Schaffenden selten anzutreffen ist und deshalb um so angenehmer wirkt, wenn man ihr begegnet. Dazu kommt seine

Dirigentenbegabung, die es versteht, mit Ruhe und Ueberlegenheit selbst aus einem mittelmäßigen Orchester blühende Farben herauszuholen. Ebenso zweifellos wie alle diese Vorzüge ist aber auf der andern Seite sein absoluter Mangel an Kritik gegenüber der Möglichkeit seiner Texte. Der ‚Kobold‘ ist dramaturgisch, psychologisch und ‚dichterisch‘ vom Anfang bis zum Ende ein Unding. Ich gäb was drum, wenn ich nur wüßt', was darin wohl geschehen ist. Selbst gewissenhafte Musikkritiker, königliche Professoren haben für eine ganze Anzahl „aufstoßender" Fragen keine Antwort. Dabei geht in dem Werk, dem der Autor übrigens keine Gattungsbezeichnung gegeben hat, ungeheuer viel vor. Da ist das reizende Aschenputtel Verena, die in Friedrich, das Mitglied einer wandernden Schauspielertruppe, verliebt ist und auch wiedergeliebt wird. Da sind die Kollegen, die ‚drei Lumpen‘, die ihre Späße treiben. Da ist die barsche, böse Mutter und der alte gütige Ekhart, der plötzlich immer dabei ist. Da ist auch lockeres, lüsternes Hofgesindel, im französierenden Stil; ein furchtbar monologisierender Graf Almaviva, der von seinem Herrenrecht Gebrauch machen will, und seine Frau Gemahlin, die im nächtlichen Garten auf Liebesabenteuer ausgeht. Die wichtigste Rolle aber spielt ein Stein. Dieser Stein stammt von ‚Seelchen‘, dem verstorbenen Bruder der Verena. Seelchen muß erlöst werden, kann erlöst werden durch freiwilligen Tod der Schwester . . . Wahrlich, Seelchen wird auch erlöst; denn Vrenchen stirbt. Ganz zum Schluß natürlich und in den Armen des Geliebten. Mit bengalischer Beleuchtung und einem Tautropfen auf der Stirn. „Weißt du, wie das ward?" „Zu End' ewiges Wissen! Der Welt melden Weise nichts mehr."

Zu einem teils unsinnigen, teils hilflosen, teils albernen Text also hat Siegfried Wagner eine Musik geschrieben, die sehr gut besteht und Hoffnungen für Kommendes wecken darf. Es wäre müßig, nach den Quellen und Ursprüngen seiner Weisen zu fahnden. Ein Genie und origineller Kopf ist er nicht; aber ein Eklektiker, den man sich gefallen lassen kann. Schon daß er der Melodie so breiten, oft allerdings zu breiten Raum gewährt, muß für ihn einnehmen, wenn er dabei auch von Lortzing zu Lincke taumelt. Wie im Text, so verleitet ihn auch in der Musik seine Fabuliersucht dazu, vieles Unpassende an unpassenden Stellen einzuflechten und so den Gang der Handlung, soweit man davon reden kann, immer wieder aufzuhalten. Einzelne Stellen sind sehr reizvoll: die Lieder der Verena, die humoristischen Plänkeleien der Schauspieler, die schön deklamierten Rezitative des Gurnemanz-Ekhart. Die Instrumentation zeugt von feinem Geschmack und ist besonders in den zarten Stellen gelungen.

Als letztes Gefühl bleibt das Bedauern, daß hier ein gut volkstümliches Talent, das unzweifelhaft Bühnensinn hat, auf einem

dem gewöhnlichen Sterblichen unverständlichen Irrweg ist. Dem ‚Kobold' ist nicht zu helfen; der ist durch keinerlei Striche lebensfähig zu machen. Ob dem Dichterkomponisten auf dem Operntheater noch jemals ein nachhaltiger Erfolg werden wird, hängt sicherlich auch davon ab, ob er jemals lernen wird, bei seinen Arbeiten die für eine Theaterwirkung nötige Konzentration aufzubringen.

Die Kritik der Schauspielkunst / von Mathias Müller

In Otto Julius Bierbaums ‚Erinnerungen an Karl Häußer', die am 30. Januar 1908 in der ‚Schaubühne' erschienen, findet man bittere Klagen des fein empfindenden Schauspielers über die Kritik. Es heißt da: „Nur die nichtssagenden Urteilsklischees .... konnten ihn in den Harnisch bringen. So das Wort ‚entsprechend', das für die Lücken im Geiste des in die Kritik verschlagenen Barons von Gumppenberg allzuhäufig büßen muß. Als ich ihn einmal traf und fragte, wie es ihm ginge, antwortete er: „Wie's jedem Schauspieler in München jede Woche einmal geht: entsprechend." Ich verstand ihn nicht sogleich. Er erklärte es mir und fuhr fort: „Wirklich: solche Dummheiten ärgern mich. Wenn ich mich wochenlang zu Hause und auf den Proben mit einer Rolle beschäftige, so erwarte ich mir ja keinen Lorbeerkranz dafür; meinetwegen soll er sagen, daß ich wie ein Esel gespielt habe; aber irgendwas soll er sagen, das nicht gerade jeder Schuster auch sagen kann. Ein Tadel kann wohltun, wenn man spürt, daß Geist dahintersteckt, aber so ein faules Lob, zu dem weniger Geist gehört als zum Nasenschneuzen, ist beleidigend. Schulbuben darf darf man so zensieren, nicht Künstler."

Wenn ich literarischer Papst wäre oder ein großer Mäzen, dann stiftete ich diese beherzigenswerten Worte in goldenen Lettern für die Schreibtische sämtlicher deutschen Kritiker. Und fügte (bei aller Bescheidenheit!) noch die paar Ermahnungen hinzu: „Behandelt mir den Schauspieler und seine Kunst fürder nicht mehr als ein leider nicht wegzuschneidendes Anhängsel an das Drama, als ein notwendiges Uebel, für das sogar ein paar Worte zu schade sind, sondern bedenkt: er ist ein mindestens ebenso wichtiger, organischer Bestandteil des Kunstwerkes und eures Kunstgenusses wie das Drama selbst. Sucht in den Geist seiner Kunst einzudringen!"

Leider bin ich weder Papst noch Mäzen, und mancher glaubt vielleicht, ich übertreibe. Aber ich kämpfe nicht gegen Windmühlenflügel. Am haarsträubendsten sündigen die kleinen und kleinsten Zeitungen. Und was kann hier ein aufmunterndes Wort, eine verständnisvolle

Kritik nützen! Hier, an diesen kleinen Bühnen, wo Not und Hunger, Idealismus und Alkohol, Liebe und Verzweiflung hart beieinanderwohnen. Wo der jüngste Nachwuchs und die verwitterten Veteranen am Werk sind. Schicksale können hier geschaffen, Existenzen vernichtet werden.

Selbstverständlich verlange ich damit nicht von jedem erstbesten Kritiker, daß er in bilderreichen Umschreibungen die Kunst des Schauspielers wiedergebe, erwarte ich nicht von jedem Blättchen Impressionen von so unerhörter Eindringlichkeit, daß der Leser den Künstler und seine Schöpfung förmlich fühlt, sieht und hört. Diese hohe und höchste Forderung zu erfüllen, sei den wenigen erlesenen Führern und Weisern der Kritik überlassen. Nur sollte sie nicht in der Kerr-Weise erfüllt werden. Ich meine, da müßte einem doch die schlichteste, durchaus sachliche Schilderung tausendmal lieber sein, als so ein aufgeblasenes, unkultiviertes Getue. Die Talmischreiber, die salbadernden Kunstrabbiner, die Stiljäger und Neuigkeitenriecher haben wir satt. Seid oder werdet um Himmelswillen natürlich!

Meine Forderung lautet kurz und bündig: Gebt bei Uraufführungen und Neueinstudierungen dem Dichter, was des Dichters ist, aber auch dem Schauspieler, was des Schauspielers ist; vergeßt über der Kunst des einen nicht die Kunst des andern; behandelt den einen nicht als Gott (oder, je nachdem, als Verbrecher) und den andern nicht als Handlanger. Hat ein Schauspieler eine wirklich eigentümliche Auffassung einer Rolle konsequent durchgeführt, so versenkt euch in seine Schöpfung und versucht sie mit wenigen charakteristischen Sätzen nachzuzeichnen. Sagt ihm, was nach Eurer Meinung an seiner Darstellung richtig und falsch ist, und sagt ihm besonders, warum dies so ist. Setzt Meinung gegen Meinung, Auffassung gegen Auffassung, aber kanzelt ihn nicht ab wie einen dummen Jungen, weil er einen Gedanken hatte. Scheut die ‚verheirateten Worte‘! Glaubt nicht, mit ‚bieder‘ und ‚kernig‘ den Stauffacher, mit ‚majestätisch‘ den Julius Caesar, mit ‚sinnig‘ das Gretchen erschöpfend charakterisiert zu haben. Ihr täuscht Euch wirklich. Vermeidet wie die Pest, wie einen wildgewordenen Rollschuhläufer, wie eine herabstürzende Flugmaschine die blutleeren Epitheta, so bequem und handlich sie auch sind: ansprechend, brav, tapfer, nett, allerliebst, wacker, gut. Und noch eins: Sagt die Wahrheit! Das Moralische versteht sich von selbst. Aber sagt Eure Wahrheit! Gehorcht Euern Eindruck und gebt ihn, so einfach wie möglich, wieder, ohne nach rechts und links zu sehen. Nur damit dient ihr der Sache, der ihr ja doch zu dienen vorgebt und häufig auch wahrhaft dienen wollt. Man kann ein Ideal verwirklichen helfen dadurch, daß man immer und immer wieder darauf hinweist, mit flammenden, höhnenden, preisenden Worten, mit Wucht und Nachdruck und mit überzeugender Kraft der Rede.

Ideen für Ausstattungsstücke / von Max Brod

Ich habe beständig Einfälle, von denen ich wohl annehmen darf, daß sie einem Regisseur ganz hübsch zugute kämen. Immerhin sehe ich ein, daß unsre Zeit für diese Einfälle noch nicht reif ist, und deshalb vermeide ich es, besondere Sorgfalt auf ihre Ausarbeitung zu verwenden. Kunterbunt, so wie sie mir durch den Kopf marschieren, seien sie hier aufgezeichnet, und manche werden wohl eher nur der Anfang eines Einfalles als Einfälle genannt werden. Tut nichts; sollen sich die mit ihnen Mühe geben, die später von ihnen profitieren wollen! Ordnung in diese unreifen, halb ausgereiften Pläne bringen: das ist meine Sache nicht. Möge man nur deshalb nicht das Ganze für einen Scherz halten . . .

Also ich ertappe mich oft dabei, im Theater, bei langweiligen Szenen (und das sind so viele!), daß ich schon gar nicht mehr auf das klangreiche und doch wieder so klanglose Gerede aufpasse — sondern plötzlich habe ich, beispielsweise, die Lehne eines glattpolierten altwiener Sessels auf der Bühne ins Auge gefaßt und amüsiere mich damit, ein Pünktchen des grünlich durchs Fenster einfallenden Mondes auf dieser Lehne zu verfolgen. Wie es behaglich da festsitzt und aus sich heraus strahlt, als eine Filiale des Mondes, dieses Pünkterl, ja als ein Mond für sich. Und mit jener Leichtigkeit, die aetherischen Dingen eigen ist, rutscht es das harte glatte Holz entlang, ohne eine Spur von Sentimentalität, von Heimweh nach der frühern Ansiedlung, falls eine der Bühnenfiguren eben diesen Sessel in die Hand nimmt. Ist das nicht interessanter als das ganze Drama? Der grüne Punkt, die Blüte des Mondes, entfaltet sich auf einmal und bedeckt den Seidensitz des Sessels eiligst und doch so zart, daß keine Dame der Welt mit einer auch nur annähernden Grazie so in diesem Sessel Platz nehmen könnte . . . Und hieraus entspringt mein Vorschlag. Man führe keine Handlungen auf, sondern einfach Szenen aus dem Leben der Dinge. Der Vorhang geht auf. Man sieht ein kahles Zimmer, einen kahlen Tisch, auf dem Tisch brennt in einfachem Leuchter eine Kerze. Das Fenster ist geöffnet, ein Nachtwind kommt herein. Die Kerze flackert, erhebt sich, sie kämpft, sie wirft Lichter die Wand hinauf und hinab, sie wird schwächer, es war aber nur eine List von ihr, gleich darauf brennt sie in voller Leuchtkraft, glänzend, aber auch dies war nur Schein, sie hat sich erschöpft, sie glimmt nur, atemlos zittert das Publikum, der Wind verstärkt sich, wie zum Hohn entfacht er sie, galvanisiert gleichsam die Leiche, sie erlischt — und das vollkommene Dunkel des Zimmers nun, in dem nicht einmal die schwarze Fensteröffnung sich abhebt, unterscheidet sich vom schwächsten Glimmen viel mehr als

dieses Glimmen von der hellsten Helligkeit. Diese Einsicht erschüttert jedermanns Herz ... Ja, ich würde mit dem Luxus der Ausstattungsstücke gründlich aufräumen. Nichts habe ich im Kopf als lauter Reformen. Keine Ballette, keine exotischen hängenden Gärten, keine venezianischen Serenaden! Ich würde das Publikum zum Genuß des Details erziehen, der verachteten groben Umgebung. So hat man ja auch früher gemeint, man könne Stilleben nicht anders malen als mit üppig getriebenen Pokalen, über Prunkteppiche hingebreiteten Hasen, Rehen und Auerhähnen, den Strecken ganzer fürstlichen Jagden, den Weinernten Italiens, mit schwellenden Pfirsichen und Girlanden süßester Rosen. Bis Cézanne auf einen Bauerntisch neben einen Krug ein Laib Brot legte und das schöner oder ebenso schön war wie die verschwenderischen Holländer. So habe ich auch bei Bernheim ein Wunderbild des van Gogh gesehen, es stellte vor: einen rohen Sessel, der die ganze Fläche der Leinwand einnimmt, und auf dem Sitz steht eine brennende Kerze. Zu gestehen, daß ich diesem Bilde die Inspiration zu der obigen Kerzen-Tragödie verdanke, hieße, die Schlußkraft, das literarische Feingefühl und das Ahnungsvermögen meiner Leser beleidigen.

Schön wäre auch ein Zyklus: Schreibtische. Der des Ministers, des Direktors, des Professors, des Dichters, des staatlich angestellten Diurnisten, der Schreibtisch eines ‚höhern Wesens‘, eines eleganten Fräuleins, eines Gelangweilten ... Der Vorhang geht auf. Man sieht, was man sieht. Schluß. Keine Erklärungen, kein überflüssiger Lärm. Eine Katze schleicht zwischen stürmisch beschriebenen Papieren, und man weiß, es handelt sich um den Dichter. Ich selbst übrigens fürchte mich vor Katzen. Aber natürlich wäre auf individuelle Abweichungen hier keine Rücksicht zu nehmen.

Das Butterbrotpapier, nach dem gleichnamigen Gedicht von Christian Morgenstern, dramatisiert, gäbe eine weitere prächtige Bereicherung des Repertoires.

Leben und Treiben in einem Korridor. Die Bühne ganz schmal, unendlich tief. Fenster an Fenster, jedes wirft seinen Lichtstreifen über den Boden. Viele Türen, nummeriert. Wir sind in einem öffentlichen Gebäude. Hauptfinanzamt oder so etwas. Die Katze aus dem benachbarten Dachzimmer des Dichters schleicht vorbei. Spucknapf. Darüber warnende Inschrift, nicht daneben zu spucken. Eine Maus. Auch Menschen werden geduldet, sofern sie sich mit ihrem Seelenleben nicht vordrängen. Beamte, fröhlich und trüb. Bureaudiener bringt Bier, Gabelfrühstück. Agent mit Barttinkturen, Zahnpasta, Knöpfen für Junggesellen, die man nicht annähen muß. Privatparteien, sich verirrend. Wieder alles leer; Katze, Maus, Spucknapf, Sonnenstreifen. Schöne Dame erscheint, läßt ihren Freund für ein Gespräch und einen kurzen Kuß aus seinem Bureau rufen. Sie gehen auf und

ab. Ab. Es hagelt, ein Fenster zerbricht. Ensemble der herbeistürzenden Diener. Wir hoffen, daß die Dame vor dem Unwetter nach Hause gekommen ist.

Der Kahn. Die Bühne stellt den Rand eines Flußbades dar, ein Brettersteg, Geländer. Im Wasser der Kahn, zur Seite. Er schaukelt, ein Dampfer ist vorbeigefahren. Köpfe schwimmender Mädchen, in roten und gelben Badehauben, von ferne ähnlich Turbanen. Brennende Sonne, Wassergeruch und Holzgeruch, hier scheint es gesünder zu sein als im obigen Korridor. Der Kahn füllt sich mit Wasser. Unberechenbar bewegt er sich, stößt an seine Nachbarkähne, er führt ein eigentümliches Leben. Knaben schöpfen das Wasser aus. Ein fescher Herr vom Ruderklub dankt ihnen durch ein paar Püffe, steigt ein und, futsch, ist er davon gefahren, über das glitzernde Wasser.

Jetzt ein Traum meiner Jugend: Das Seebeben. Hat man schon einmal bemerkt, wie das Wasser in einem Lavoir schwankt, das man mit mangelhafter Geschicklichkeit trägt? Es legt sich gleichsam mit seinem ganzen dicken Leib, eine einzige Welle, zunächst auf die eine Seite des Lavoirs und, nachdem es hier gehörig übergespritzt ist, liegt es schon wieder ebenso heftig und schwer auf der andern Seite. Wie eine Bleimasse scheint einem das Wasser, so gewichtig, und was seine Flüssigkeit dabei anlangt, flüssiger als ein Wasserfall, direkt haltlos, sinnberaubt ... Dies alles auf ein ungeheures Meer übertragen, und man hat das, was ich mir unter Seebeben vorstelle, wovon ich bisher leider weder ein Bild gesehen noch eine Beschreibung gelesen habe. Ich wäre jedoch schmerzlich enttäuscht, falls dieses gewaltige Elementarereignis einfach so vor sich ginge, daß das Meer Wellen, nur etwas größere als sonst, würfe. Das würde ja ein Sturm sein, nicht viel mehr. Nein, die Natur übertrifft gewiß unsre kühnsten Träume. Das Meer bildet eine einzige Fläche, ich bitte darum, von Asien bis Amerika, und diese große Fläche steigt auf, stellt sich schief, erhebt sich bis an die zerreißenden Wolken, sie senkt sich wieder, und dumpf wie das Schicksal richtet sie sich auf der andern Seite empor, diese ungeheure Schaukel. So wie das Verdeck eines Schiffes schlingert ... Sache des Regisseurs ist es nun, dies auf die Szene zu bringen. Ich würde es so machen: Eine Hafenstadt, die nachts in ihrem unglücklichen Schlaf von einem Ausläufer des Seebebens überrascht wird. Das Wasser ist bis zur Höhe der halben Bühne gestiegen. Jetzt bemerkt man, daß es leise schwankt, in seiner ganzen Oberfläche, die an der Seite der Bühne emporklettert und wieder fällt. Kein Rauschen, kein Getöse. Es sieht beinahe sanft aus: wie eine Mutter, die ihr Kind in den Schlaf wiegt, wie eine große Wiege. Damit aber kontrastiert aufs gräßlichste die Hast in den dunklen Gebäuden, die aufleuchtenden Fenster, die sofort wieder im Wasserschwall erlöschen, das Rufen treppauf und treppab. Die Häuser stehen noch, es sieht fast aus, als seien sie zu dem Zweck

gebaut, unter Wasser zu stehen, wie die Paläste der Stadt Vineta. Aber der Zuschauer ahnt, daß sie schon unterwaschen sind, daß sie nicht lange mehr Stand halten können. Und während die unheimliche Flut lautlos, ohne Grausamkeit, wie gesagt, ihre Wiegebewegung fortsetzt, brechen plötzlich in dem Moment, wo man es nicht mehr erwartet (warum gerade jetzt? Warum nicht früher?), alle Häuser samt der Domkirche in die Knie. Sie werden in Trümmern davongeschwemmt, die Stadt existiert nicht mehr, die Flut wiegt sich noch immer.

Ein freundlicheres Bild: Die Liebenden in der Landschaft. Ein heißverliebtes Paar hat einen Ausflug unternommen, und während sie dahinschreiten, verwandelt sich die Gegend, natürlich nur für ihre Augen. Der geschickte Redakteur leiht uns ihre Augen. Nebst der Sonne glänzen alle Sterne am Himmel, der Mond, zwei Kometen, deren Schweife je einem des Paares Luft zuwedeln. Es ist sehr heiß. Der Bach, an dem sie gehen, ist aus Silber, die Waldbäume aus patiniertem Kupfer, die kleinen Küchlein bei der Hütte aus Gold. Sämtliche Singvögel sind Virtuosen in ihrem Fach. Eine Wiese wird zu dem Gefieder eines sagenhaften Riesenpapageis, der sie über alle Lande hinwegträgt, an träumerischen Aussichten vorbei, wobei er immer den Namen eben dieser beiden Menschen in die Luft hinausschmettert, als hätte er mehr nicht gelernt. Dies alles ist aber nur die erste Stufe der Zauberei. Mit einem Schlage ist die ganze Umgebung zurückverwandelt, ist gewöhnlich und ordnungsgemäß Wiese, Bach, Wald, aber trotzdem ist sie für die beiden gänzlich neu, sehenswert bis aufs Aeußerste, noch nie dagewesen. Sie sagen es einander. (Der geschickte Bühnenkünstler sehe, wo er bleibe.) Hierauf fragen sie einander, wann der letzte Zug nach Prag zurückfährt. Ihre Gespräche sind nicht sehr belangreich, wie man sieht. Der erquickte Zuschauer jedoch überhört geduldig einige Dummheiten und Kindereien, da er durch den Anblick dieses reizenden Ausstattungsstückes genugsam entschädigt ist.

Prolog zu einem Eulenspiel-Drama / von Felix Braun

(Ein Narr — in Narrentracht — tritt auf, verbeugt sich gegen das Parkett und beginnt:)

Zwischen Lachen und Weinen rollt ein Spiel
vor euch auf seinen Versen, wie auf Schienen
die großen Wagen mit entferntem Ziel,
die jedem Heimweh, jeder Fernlust dienen.
Ihr aber steht auf unverrücktem Land,
(lächelnd) manche mit weißen Tüchern in der Hand.

Zwischen Weinen und Lachen geht ein Spiel,
zwischen Fernlust und Heimweh, wenn ihr wollt. —
In eines Narrenlebens Dunkel fiel
ein Schein von Gold . . .
Und plötzlich ward es goldne Dunkelheit —
er nannt' es Traum — ich heiß es Lied.

An unsrer Brust entzündet sich der Scherz,
doch bleibt uns Leid wie eine Frau im Haus. —
Seht hin: hier strahlen Fackeln an ein Herz,
Ein Dichter grubs aus der Verschüttung aus
und hälts euch hoch: — ist euch sein Schlag zu laut? —
Wie eine Landschaft wird es angeschaut.

(Er zieht einen Spiegel hervor und sieht sich hinein)
Ich seh es auch. — Und dies erst nenn ich leiden:
niemals vor andern in sich selber ruhn;
nie wie die andern Menschen unterscheiden:
dieses ist Denken, dies ist Tun.
Das Lachen, das er töricht angefacht,
brennt durch den Feierabend und die Nacht.

Er sagt ein Wort, das sonst im Tiefsten rührt —
sein Blick springt auf und straft ihn Lügen.
Und immer — auch zu dunkler Stunde — spürt
er wie verwebt ein Lachen in den Zügen.
Mit einer Geste, die er nicht bedenkt,
stürzt er das liebste Glück, daran er hängt.

So kam auch dieser von vermessnem Streich
einmal zu Glanz, wie er es nie gewöhnt,
und wurde groß und wurde reich
mit Träumen ohne Maß belehnt.
Doch Liebe kam und tat ihm viel zu Leid,
verführte Traum um Traum zu Wesenheit. —

Nicht weiter dies! — Das farbige Geschick
will sich in fremder Wirklichkeit entfalten.
Der Vorhang steigt! So soll euch denn das Stück
für kurze Zeit mit Traum gefangen halten.
Ist auch sein Anfang froh — lacht nicht zuviel:
es neigt in Ernst und wird zum Trauerspiel.

Soldatenleben im Frieden / von Alfred Polgar und Egon Friedell

Ein zensurgerechtes Militärstück, in das jede Offizierstochter ihren Vater ohne Bedenken führen kann

Erste Szene

Manöver. Freies Feld. Die Soldaten lagern malerisch

Wokurka: Heut muß me uns abe z'samm'neme, unsre geliebte Leitnant Freid mache, weil kummte gruße Inspektion, Durchlauchtigster Herr von Fürst. (Alle Soldaten springen auf, salutieren stramm eine Sekunde lang und lagern sich dann wieder malerisch)

Augenstein: Tausend Jahr soll er leben und gesund sein, unser geliebter Herr von Leutnant, wie überhaupt alle geliebten Herren Höhere und Vorgesetzten. Ich wünsch' m'r nix Besseres. (Gemurmel der Zustimmung)

Ein Soldat (schluchzt heftig): Ich Unglückseliger! Nächste Woche sind schon meine drei Jahre um, und ich muß wieder weg vom Militär!

Thomas: Könnten wir nicht ein bißchen allein fleißexerzieren, statt hier untätig auszuruhn?

Hintersteiner: Ja gewiß. Wenn das Vaterland ruft, soll es uns gestählt finden.

Wokurka: Ich bin für Vorlesen aus gute, nützliche militärische Buch.

Augenstein: Damit m'r sich wenigstens e biß'l erbaun können an gewesenen Ruhmestaten der Armee. Wenn ich denk', daß scho' vierzig Jahr' ka anständiger Krieg war, wo ma sich kennt wirklich amal ordentlich aufopfern für dem Vaterland, geht m'r die Gall heraus.

Thomas: Lieber Wokurka, bist du nicht hungrig? Nimm doch meine Wurst. (Sie ziehen Wurst und Brot aus der Tasche und bieten einander an) Du bist ein starker Esser, und ich hungere gern, damit ein Kamerad satt wird.

Hintersteiner: Ach, Wokurka, nimm lieber meine Buttersemmel.

Thomas: Meine Wurst!

Hintersteiner: Meine Buttersemmel!

Thomas: Pfui, Hintersteiner, laß doch mir die Freude, Wokurka die Wurst zu geben.

Hintersteiner: Nein, ich will darben für meinen Kameraden.

Thomas (gibt ihm eine sanfte Maulschelle)

Hintersteiner (hält ihm die andre Backe hin): Hier, lieber Thomas; der Herr Feldvikar sagte doch: Wenn man dich auf die linke

Backe schlägt, so biete auch die rechte an. (Thomas küßt ihn; sie halten sich lange umschlungen)

Augenstein (schneuzt sich gerührt): Ach, ich hab' früher ganz vergessen: natürlich soll auch der geliebter Herr Hochwürden, der Herr Feldvikar, tausend Jahr leben und gesund sein.

Hintersteiner: Da kommt der geliebte Herr Leutnant und der geliebte Herr Wachtmeister Zapfel. (Freude malt sich auf allen Zügen)

Zweite Szene

Leutnant Mayer. Wachtmeister Zapfel. Die Vorigen

Leutnant (ein großes Buch unterm Arm): Guten Morgen, meine lieben Söhne, habt ihr auch ausgeschlafen? Wachtmeister, Sie haben doch die Antiphone verteilt, die ich für die Mannschaft angekauft habe, damit sie nicht durch die lästige Blaserei morgens gestört wird?

Wachtmeister (salutierend): Melde herzlichst, ja.

Leutnant (salutierend): Danke herzlichst. Außerdem: es waren gestern schon wieder zwei Mann mehr in der Kompagnie. Natürlich Zivilisten, die sich in Soldatenverkleidung eingeschlichen hatten, um an den Gewehrübungen teilnehmen zu können. (Ernst) Daß mir so etwas nicht wieder vorkommt!

Wachtmeister (verlegen): Ich werde diesem Unfug von nur an zu steuern wissen.

Leutnant: Ja richtig, Augenstein! Gestern Nacht hat mich der Gedanke nicht schlafen lassen, daß jetzt bald Ihr heiliges Osterfest kommt, und da habe ich Ihnen ein Paket ungesäuerter Brote mitgebracht . . . . Noch etwas: Wachtmeister, ich habe in Erfahrung gebracht, daß die Mannschaft jetzt schon den dritten Tag zum zweiten Gabelfrühstück Backhuhn mit Kompott bekommen hat. Dieses ewige Einerlei muß ja die Lust am Dienst abstumpfen. (Die Mannschaft scharrt ungeduldig mit den Füßen) Was ist denn? Ach ja, ihr wollt exerzieren — Wachtmeister (er gibt ihm das Buch, das er unterm Arm trug), halten Sie mir meine ‚Kritik der reinen Vernunft' . . . Aufgepaßt! . . . Rechtsum! (Einige machen linksum)

Wachtmeister (mißbilligend): Ei potz!

Leutnant (vorwurfsvoll): Nicht so fluchen, Wachtmeister. Vielleicht geht es mit Linksum. . . . Linksum! (Einige machen rechtsum)

Wachtmeister: Thomas, Sie haben es ja schon wieder falsch gemacht.

Leutnant: Seien Sie nicht so brutal mit den Leuten! — Vorhin hat der Thomas ganz gut linksum gemacht. — Na, ich glaube es ist genug für heute . . . Zapfel, würzen Sie jetzt den Dienst mit ein paar Kasernhofblüten.

Wachtmeister (salutierend): Bitte herzlichst, Herr Leutnant

(Im Abgehen) Wokurka, Ihre Stiefel sind ja ganz dreckig — ich wollte sagen: verunreinigt. So kann ich Sie nicht ausgehen lassen. Vergessen Sie nicht, sie mir zum Putzen auf mein Zimmer zu schicken. (Ab mit den Rekruten)

Leutnant: Augenstein!

Augenstein: Bitte herzlichst, Herr Leutnant!

Dritte Szene

Leutnant. Augenstein.

Leutnant: Augenstein, ich liebe die Tochter des Majors.

Augenstein: Aber Herr Leutnant, das ist doch selbstverständlich, daß wir nicht nur unsre geliebten Herren Vorgesetzten, sondern auch die Familie der geliebten Herren Vorgesetzten lieben müssen.

Leutnant (schamhaft): Ja, aber ich liebe sie nicht so, wie zum Beispiel den Herrn Hauptmann oder den Herrn Regimentsarzt, sondern anders — ich weiß nicht, wie ich das sagen soll . . . ich liebe sie so wie in Schillers herrlicher ‚Glocke' der Jüngling . . .

Augenstein (rezitierend): „ . . . seht er die Jungfrau vor sich stehn."

Leutnant: Verstehst du jetzt, wie ich liebe? Nun ist aber folgendes: Der Millionär Roda Roda hat, aus Dankbarkeit fürs Militär, der sittenstrengsten Offizierstochter die Einnahmen seines Militärstücks von der fünfundzwanzigsten Aufführung an abgetreten. Auf Edith fiel nun diese Stiftung! Sie wird reich! Denke dir also, wenn ich jetzt um ihre Hand anhalte, welch häßlicher Verdacht könnte bei meinen Kameraden auftauchen! Und nicht nur das! Sie glaubt . . . ich kann es gar nicht sagen, es ist zu abscheulich, sie glaubt . . . sie glaubt . . .

Augenstein: Nu, was kann sie schon glauben? . . . Ist sie eine Israelitin? . . .

Leutnant: Nein, das ist es nicht . . . Sie glaubt, daß ich nicht mehr jungfräulich bin . . .

Augenstein (entrüstet): Das kommt von die schlechten Bücher.

Leutnant: Und das mir, der ich nicht Gold und Schönheit und Sinneslust bei einer Frau suche, sondern Geistesgaben.

Augenstein: Mit einem Wort: eine Offizierstochter. (Abenddämmerung; Augenstein rezitierend): „ . . . Seh' den Berg mit dem rötlich strahlenden Gipfel!"

Leutnant (gerührt): Schiller! (Beide bleiben einen Augenblick in Betrachtung der Naturschönheit versunken, gehen dann umschlungen ab)

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Der Anfang eines Einakters, der bei Hugo Heller & Co. in Wien erscheint.

Rundschau

Der Sinn der Schaubühne

Wer am Ende des Theaterjahres rückwärts gewendet die Spielpläne unsrer Schaubühnen überblickt, dem schwindet die Hoffnung, daß die programmatische Forderung aller Dramaturgien: Die Schaubühne sei ein Ausdruck der Gegenwartskräfte! je sich erfüllen werde. Lessing sprach sie aus, diese Sehnsucht nach der Nationalbühne, und Sonnenfels in den ‚Briefen über die wiener Schaubühne', Goethe und die Romantiker, die Jungdeutschen und die Theoretiker unsrer Tage. Je nach Art und Gesinnung der Männer spiegelte sich dieser Begriff bald in politischer Färbung wie bei Heinrich Laube, bald leuchtet er im Lichte rein kultureller Atmosphäre. Aber im Grunde bedeutet er stets die Sehnsucht nach dem erhöhten Abbild des Lebens — des Lebens, wie sie es eben verschiedenartig erfassen. Ob diese Sehnsucht nun zeitweilig oder örtlich Wirklichkeit geworden ist, sich jetzt bei Reinhardt in Berlin erfüllt, sich einst bei Heinrich Laube gewiß nicht erfüllt hat: das soll hier nicht gewertet werden, denn solch ein sporadisches Erreichen wird durch das gewöhnliche, durchschnittliche Nichtgenügen bedeutungslos. Der Betrachtungsstandpunkt muß geändert, eine ganz andre Perspektive erschlossen werden, soll Sinn und Gesetz des Lebens in unsrer Schaubühne, wie sie ist, erkannt sein.

Nicht, was und wie sie spielen, sondern daß sie spielen, und daß ihr Spiel den Schauern und Hörern ein latentes, die Zeit (wie Chamberlain es ausdrücken würde) als anonyme Macht beherrschendes Lebensgefühl deutlich bewußt macht: dies erhöht die Schaubühne zum Ausdrucksträger eines allumspannenden, neuzeitlichen Daseinsgesetzes und gibt ihr bedeutsamen Sinn. Abseits von allen politischen Ueberzeugungen, ohne Rücksicht auf Parteidogmen, allein durch die Formen unsers Wirtschaftsbetriebes muß als Orgelpunkt des modernen Lebens die Tatsache einer kosmopolitischen Zusammengehörigkeit der Menschheit, ins Ethische gewendet: ein Gefühl der Brüderlichkeit und Alleinigkeit erkannt sein. Doch ebenso gewiß wie diese Tatsache als Grundelement unsers Lebens da ist und ihr Dasein durch Wirken beweist (am handgreiflichsten in der ‚sozialen Fürsorge'), ebenso sicher bleibt sie anonyme Macht: nicht nur den Meisten, sondern auch den Besten gefühlsmäßig fast immer unbewußt. Das Spiel der Schaubühne treibt aber dieses verborgene Gefühl in ihr Gesicht, ihre Gebärden und Augen, und der Einzelne, ganz dem Spiel der Szene verfangen, sich einsam, außerordentlich dünkend in seinem Empfinden, erkennt staunend, wenn er am Schlusse den Blick dreht, ein Gemeinsames, Gleiches im Antlitz der andern. Jeder hat in Augenblicken voller Aufgeschlossenheit seiner Seele dieses Wunder erlebt, sich im Hause der Hundert und Tausend für einen andern Ludwig von Bayern zu

halten, der allein im Parterre sitzt, dem allein sie die Dichtung verkörpern. Und hat es erlebt: dieses Staunen, sich am Aktschluß als einer unter vielen zu finden, die gleich gestimmt, gleich ergriffen, gleich aufgeschlossen in ihrem Tiefsten sind. Und erlebt, daß aus dem Grunde seines geöffneten Herzens plötzlich dieses einzige Gefühl aufquoll: auch du und jener und dieser Bruder und Schwester. Denn es ist — mit der Variante eines Hofmannsthal-Wortes könnte mans ausdrücken — etwas andres, ob man eine Sache tut oder sie weiß. Sie haben das Verbundensein bisher nur getan (in jedem Handgriff, der nach dem Brot langte, den Rock anzog, ein Buch las) — nun aber wissen sie es; haben es nicht blos im Handgriff, sondern im Blut. Das Spiel der Bühne hat es ihnen offenbart: dieses Grundgefühl neuzeitlichen Lebens. Und das scheint mir ihr tiefster Sinn zu sein, das ordnet sie dem Koordinatensystem des sozialen Daseins ein. Hans Wantoch

Waldemar Bonsels

Er ist der Mittelpunkt eines ziemlich exklusiven Kreises junger münchner Lyriker, die jeden Nur-Realismus mit der gleichen Heftigkeit befehden wie alle rein verstandesmäßig schürfende, experimentelle, empirisch-kritizistische Psychologie. Zweck ihrer Kunst ist: die Menschen und Dinge aus rein gefühlsmäßiger Intuition heraus zu beseelen. Notwendig muß dieses Bestreben zuweilen ins Uferlose führen, bei der hochmütig überspannten Betonung des Persönlichen manchmal ins Skurrile. Auf der andern Seite verdichtet die alles intellektuell Erklügelten bare Unterstreichung des Sentiments die Intensität des Gefühlsmäßigen bis zur letzten Grenze. Da nun diese Lyriker zumeist auch über ein ansehnliches sprachliches Gestaltungsvermögen verfügen, bergen ihre Schöpfungen bei allen Unzulänglichkeiten, die eine psychologistische Kritik ihnen nachweisen mag, so viel lebendig Schönes, daß man füglich mit größerm Nachdruck auf sie hinweisen sollte, als es bislang geschehen. Bis jetzt ist man eigentlich nur in der ‚Zukunft' mit wirklicher Wärme für sie eingetreten.

Die Romane und Epen von Bonsels zeigen alle die gemeinsame Tendenz, ohne Analyse, lediglich aus dem Ueberschwang des Gefühls heraus, die Einwirkungen des Eros auf die Psyche seiner Menschen zu gestalten. Mit einer Wortkunst, die an Novalis und Heinrich Mann geschult ist. Nun begnügt sich der Dichter aber nicht etwa, wie sein Landsmann Theodor Storm, damit, schlichte, unkomplizierte Menschen durch den Ansturm unbändiger Begierden verwirrt, vernichtet werden zu lassen: er hat vielmehr den Ehrgeiz, raffinierteste, mit überreifer, widerspruchsvoller Kultur gesättigte Männer unter die Wirbelstürme eines überheißen Eros zu stellen. Solchen Problemen versucht er mit einer nur gemüthaften Kunst beizukommen. Die notwendigen Folgen sind klar. Es gelingt ihm wundervoll, tiefe, feine und reine Frauen zu formen, die ein plötzlicher Glutwind, wer weiß woher, erfaßt, verwirrt, zerstört, oder schlichte, gütige, unkomplizierte Männer, die die blind anstürmende Wut solcher Leidenschaft zerknickt, ja, selbst noch solche Männer, die einem überraffinierten Eros erliegen. Das Prosa-

Epos ‚Kyrie Eleison', zum Beispiel, für das die münchner Polizei durch eine Konfiskation Reklame machen zu müssen glaubte, scheint mir der geglückte Versuch, in der Darstellung des Lustmords die letzten Geheimnisse des Sexus mit kräftiger, prachtvoll diskreter Sprachkunst in Worte zu zwingen, eine beinah wertherische Konfession. Doch wenn Bonsels solche Mäner gestalten will, die in heller, hallender Einsamkeit alle klaffenden Widersprüche letzter Kultur aufnehmen und sieghaft meistern: dann versagt sein Kunst, eben weil sie allzu stolz auf die Mittel kritischer Analyse verzichtet. Rein gemüthaft solche Männer zu gestalten, ist seine holsteinische Art zu derb und knorrig: sie ist nicht schmiegsam genug für die mit romanischen und semitischen Elementen geschwängerte Atmosphäre letzter Kultur. Und so erscheinen seine Helden (etwa Mark Enz in seinem letzten Roman ‚Blut') einem nicht allzu liebevollen Betrachter leicht eingebildet, brutal, krampfhaft renaissancemäßig, während der Dichter will, daß wir sie für groß und leuchtend halten sollen.

Auch der Held seines neuen Dramas, der Pfarrer von Norby, ist von dieser Art. Er spricht immer ein wenig überlegen-selbstgefällig und füllt den Platz nicht aus, auf den der Dichter ihn gestellt hat. Wie Ibsens ‚Brand' verdammt er Kompromiß und Objektivität, heischt eifernd alles oder nichts, kämpft einen wilden Kampf gegen Lauheit und Konvention, streitet für seinen Gott gegen den Gott der Tradition, schlägt sich mit innern und äußern Widersachern und streicht die Liebe aus seinem Leben um seines Werkes willen. Wenn er sich bei all diesem seines Wertes nur nicht gar so bewußt wäre!

Dramatisch ist das Werk durchaus unzulänglich. Die Handlung ist weitschweifig und verschwommen. Die Liebesepisode ist viel zu breit: mit einem besinnt sich der Dichter, gibt sich einen Ruck und bricht sie übers Knie ab, um sie später nicht sonderlich geschickt wieder aufzunehmen. Dann spielen unvermittelt gespenstische Dinge herein und verwirren vollends die äußere bühnennotwendige Klarheit der Geschehnisse.

Das Schönste ist die Diktion. Freilich, auch sie ist undramatisch. Ihr Rhythmus ist der des ‚Faust', ins Lyrisch-Pathetische gedehnt; fernher klingt manchmal die ‚Versunkene Glocke'. Auch verzichtet der Dichter unbedenklich auf strenge Reinheit des Metrums und des Reims. Aber daneben tönen dann wieder ganz wundervolle Verse auf, feine, verträumte, aus heimlichen Tiefen geschöpfte, auch kraftvoll trutzige und stille, kinderliebe Verse und wohl auch wieder balladeske, von meertiefer Trauer. Und über diesen lyrischen Künsten vergißt man gern, was man sonst an dem ‚Pfarrer von Norby' zu mäkeln hat.

Lion Feuchtwanger

Eduard von Winterstein

Er gibt den Bassanio und den Kent, den Tybalt und den Polyxenes, den Hohenzollern und den Tesman, den Pastor Manders und den Ferdinand. Er spielt heute einen Raufbold wie Shaws Bill Walker, morgen einen windigen Salonarzt wie desselben Dichters Bloomfield Benington, übermorgen einen schuftigen Aristokraten wie Mirbeaus Courtin du Hallier, über-

übermorgen einen starrsinnigen Biedermann wie Schmidtbonns Vogelsang. Ist dieses Darstellers Wandlungsvermögen wirklich so groß, daß es allen Charakterschattierungen vom Ferdinand bis zum Kent sich anpassen kann? Jeder, der Winterstein gesehen hat, wird im Gegenteil sagen, daß er zu den am festesten in sich beharrenden Künstlern Reinhardts gehört. Wie kommt es aber, daß wir ihn dennoch, in so verschiedene Wesenheiten wir seine Kunst einströmen sahen, selten schlecht und meistens gut gefunden haben?

Der Grund liegt hier: Gerade weil Winterstein in richtiger Erkenntnis seiner Natur nie versucht, sich zu spalten und zu neuen Mischungen zusammenzufügen, vermag er wenigstens die Mehrzahl dieser Rollen auszufüllen. Denn die Teilungsunfähigkeit seiner Persönlichkeit hat ihr eine weite Spannkraft bewahrt. Sein schwergelöstes Temperament hat solche Wucht, daß es vielgestaltige Männlichkeit heben kann, soweit sich nur etwas Gemeinsames in sie hineinreißen läßt: eine Gebundenheit, ein Unfreies, ein dumpfer Trotz. Wenn sich Schatten über die Menschen breiten, gelingen sie Winterstein, mögen sie jung, alt, brav, schurkisch, wild, ruhig sein. Alle müssen sie sich gegen irgend eine unsichtbare Mauer stemmen, aber nie dürfen sie diese Mauer durchbrechen. Denn damit würden sie Halt, Zweck und Lebensgefühl verlieren. Sie würden nichts sein, wenn sie nicht eine Last trügen. Winterstein ist der Darsteller der „gottgewollten Abhängigkeiten". Der Darsteller jener Männer, die wir nicht in ihrer Einsamkeit, in ihrem Losgelöstsein von Menschen und Dingen kennen lernen, sondern in ihrer Abhängigkeit von ihnen. Alle freischwebenden Gestalten mißlingen ihm. Menschen ohne Gewicht werden plump, mögen es ausgelassene Jünglinge Shakespeares, mag es ein luftiger Schwätzer Shaws sein. Alles Schillernde, Spielerische, Tänzelnde geht diesen unbeschwerten Leichtlingen verloren. Fast jede belastete Rolle aber entbindet wertvolle Leistungen Wintersteins. Aeußert sich die Abhängigkeit als Gedrücktsein von einem Verbrechen, so gelingt ihm ein Schuft wie im ‚Heim'; äußert sie sich ganz allgemein als Gefühl der Unfreiheit, das man durch aufmuckenden Trotz zu verbergen sucht, so gelingt ihm ein schwerfälliger Raufbold wie in ‚Major Barbara'; gibt sie sich als Gebundenheit an Tradition und Moralgesetze, so gelingt ihm ein sittenstrenger Vater wie in ‚Hilfe! Ein Kind . . .'

Aus welch scheuen Tiefen Winterstein aber eine Gestalt ans Licht heben kann, zeigt er an den Menschen, deren Unselbständigkeit ihre Selbständigkeit, deren Unterwerfung ihr Stolz wurde. Deren Abhängigkeit sich härtete zur Anhänglichkeit. Was will Valentin ohne Gretchen, was Kent ohne Lear, was Horatio ohne Hamlet, was Hohenzollern ohne Homburg sein? In diesen Rollen schwingen die reinsten Töne Wintersteinscher Kunst. Unwilliges Sichaufbäumen festigt sich zu trotzigem Gefolgsmannentum, stumpfe Ergebenheit zu stolzer Treue. Und während sonst seine Geschöpfe nur die Farbe ihrer Umgebung anzunehmen schienen, haben gerade diese Anhänglichen soviel innere

Leuchtkraft, daß sie ihre Umgebung nach sich färben, daß sie uns zwingen, wie sie, die Diener, am Herrn gemessen werden, auch den Herrn am Diener zu messen. Kent lebt vom Lichte Lears, aber auch Lear vom Lichte Kents.

So bedeutet Wintersteins erdaugezogene, gedrungene Männlichkeit das schätzbarste Material für die Gestaltung jenes germanischen Typus, der in dem Wächter aus Paul Ernsts ‚Brunhild' sein Symbol gefunden hat: des Gefolgsmannes, der Pfeiler ist, den der Sturm niederreißen würde, wäre er nicht erdgestemmter Eckpfeiler eines Königsthrons. In der Stufenfolge germanischer Männercharaktere, wie sie heute auf der deutschen Bühne vertreten sind, bildet Winterstein die zweite. Die erste ist Diegelmanns behäbige Sattheit und polternde Gutmütigkeit, die dritte Kayßlers verschlossener Stolz und ingrimmige Härte, die vierte und höchste Wegeners Herrenmenschentum, gesteift zugleich und gebrochen durch grüblerischen Nihilismus.

Herbert Jhering

Der Theaterkommis

Er betreibt das Geschäft der Begeisterung auf der Bühne ziffernmäßig. Es bekommt ihm nicht übel. Auch bei uns hat der ehrsame Handwerker nicht mehr ganz den goldenen Boden unter sich, den ihm die guten, alten Zeiten sprichwörtlich überließen. Der Theatergehilfe, geschmeidig, geschäftsgewandt, verdrängt ihn. War der Handwerker noch Meister elementarer Fertigkeiten, so bringt der neue Typ nicht viel mehr mit als etwas dialektgereinigtes Deutsch (oder auch nicht), sicher aber gewandtes Mundstück, gefällige Redensarten, nette Bewegungen für Grüße und Komplimente, gute Garderobe und vor allem: geschäftliche Talente. Ueberall weiß er Beziehungen anzuknüpfen. Der Theaterkommis arbeitet im Kaffeehaus (auf der Theaterbörse) emsiger als auf der Bühne. Er weiß alles, kennt jedermann, ist höflich gegen alle Welt — in verschiedenen Graden nach oben abgestuft — läßt sich in möglichst viele Gesellschaften einladen und gibt Theaterklatsch als Zahlung drein oder auch Rezitationen sowie Gesangsproduktion. Und merkwürdig, er ‚gefällt', ob seine Stimme auch wie Blech, seine Persönlichkeit auch wie eine taube Nuß ist: er ‚gefällt'. So sagen wenigstens die ‚Leute', so bezeigen wenigstens die Hände der Bekannten, die sich für ihn rühren. Und er lernt fleißig auswendig, macht gut Toilette und Maske und — spielt in dem Gedanken an sein Spielhonorar. Er liest wöchentlich sein Theaterrepertoire und — rechnet. Er liest von Novitäten in Berlin und rechnet, ob eine Spielhonorarrolle in dem neuen Zugstück für ihn sein könnte. Er ist ganz Ziffer. Wenn die notbedrückten Mitglieder kleinster Bühnen wahrhaftig keine Idealisten sein dürfen, wenn sie rechnen müssen aus Not, wer möchte es ihnen verdenken? Und doch, gerade unter ihnen ist der Kommis seltener als an den wohlsituierten Theatern. Die Kleinen unter den Provinzleuten helfen sich noch eher gegenseitig, als ihnen die Bessersituierten der großen Theater helfen. Diese Großen müssen ungeheuer zusammenhalten, denn „die Zeiten sind schwer". Der Komödiant

von früher, der das Rechnen nicht verstand, ist so ziemlich ausgestorben. Er soll um so besser gespielt haben, je weniger er vom Geld verstand. Dann müssen — wenn der Satz stimmt — seine Kollegen von heute verdammt schlecht spielen. Denn der mittlere Typ von heute rechnet famos, hat Verbindung mit Börsenleuten, spekuliert, streitet im Konversationszimmer mit Kollegen über die Rentabilität von Grundstücken und Wertpapieren. O, wenn die Spießbürger einen vollen Einblick in die Natur der ‚Künstler‘ bekämen — sie scheuen sich noch davor, hineinzublicken — sie bekämen einen Höllenrespekt vor dem heutigen kaufmännischen Sinn des lustigen Völkleins. Geschäft ist Geschäft. Es ist nicht einmal ein schlechtes Geschäft, dasjenige, das der Theaterkommis angefangen hat; wenn er rührig ist, auch Gastspiele an kleinen und kleinsten Bühnchen ergattert, auch in Rezitationen und Gelegenheitsaushilfen macht, kann er mehr auf die hohe Kante legen als mancher brave Kaufmann, der sich ordentlich abrackern muß.

Ich möchte aber nicht, daß diese Betrachtung dem Theater noch mehr Geschäftstalente zuführt. Die paar Plätze sind alle besetzt. Und immerhin, etwas Theatersinn gehört schon auch dazu, im Theater das Begeisterungsgeschäft zu spielen. Alfred Auerbach

Aus Menschenliebe

Die Hessische Landeszeitung schreibt über eine marburger Aufführung der ‚Waise von Lowood‘:

„. . . Die junge Künstlerin zeigte eine äußerst glückliche Auffassung und Verständnis für ihre dankbare Aufgabe, die sie mit einem präzisierten Individuell zu lösen verstand. Eine recht anerkennenswerte Beherrschung des Organs ließ schon in der Anfangsszene eine gute Durchführung der Rolle vermuten. Der beredte Ausdruck innerer Wahrhaftigkeit und impulsive Ausbruch bei der an ihr versuchten Schmähung durch den faden und verzogenen Vetter John zeugte von einer glücklichen Prädestination, die dezente, bewußte Haltung in der Schlußszene bis zum begeisterten Zugeständnis der Liebe zum Lord von einem ganz in sich aufgehenden, vorgezeichneten Charakter. Die markante Gestalt des Lord Rochester fand eine nicht minder ausgezeichnete Vertretung durch Herrn Laßbiegler, der unter der rauhen Schale des eigenartigen Hausherrn geschickt den edlen Kern eines ausgeprägten Manescharakter herauszuschälen und erkennen zu geben vermochte, und auch über das dem Lord unwillkürlich vorausgesetzte Organ verfügt . . Und nun noch zur ‚Geschäftsordnung‘: Die Darsteller und auch das bereits plazierte Publikum würden etwas mehr Rücksicht von seiten der etwas ‚sturmischen‘ und lauten Nachzügler bei Beginn und nach den Pausen angenehm empfinden. Deplazierte Kundgebungen, wenn der Text den darstellenden Damen ein Eigenlob vorschreibt, fallen besonders unangenehm auf, wenn sie von Zuschauern ausgehen, von denen man es eigentlich nicht erwarten sollte.“

Die Hessische Landeszeitung wird von Hellmuth von Gerlach herausgegeben, von dem man es eigentlich nicht erwarten sollte.

Aus der Praxis

Annahmen

Otto Fischer: Die Biene, Einaktige Burleske. München, Kleines Theater.

Ludwig Hirschfeld und Siegfried Geyer: Die Puderquaste, Dreiaktige Komödie. Wien, Josefstädter Theater.

Carl M. Jacoby: Frau Sophie Moulis, Dreiaktige Tragödie einer Ehe. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Wilhelm Oels: Der Bürgermeister von Rathenow, Schauspiel. Potsdam, Schauspielhaus.

George Paston und Maxwell: Nackte Wahrheit, Lustspiel. Berlin, Neues Theater.

Leo Walther Stein und Ludwig Heller: Der heilige Aloysius, Dreiaktiges Lustspiel. München, Schauspielhaus.

Carl Traut und Valerian Tornius: Klapperstorchs Ende, Dreiaktige Satirische Komödie. Dresden, Residenztheater.

Eugen Walter: Quitt, Schauspiel. Berlin, Sommersaison des Deutschen Theaters.

Uraufführungen

von deutschen Dramen

28. 6. Christel Eduard Sandrock: Jeanne, Schauspiel. Kissingen, Kurtheater.

1. 7. Kurt Münzer: Spuk, Einaktige Caprice. Berlin, Sommersaison des Hebbeltheaters.

8. 7. Walter Turszinsky und Richard Wurmfeld: Reichstagswahl, Dreiaktiger Politischer Schwank. Berlin, Sommersaison des Deutschen Theaters.

in fremden Sprachen

Elizabeth Gräfin Arnim: Priscilla reißt aus, Lustspiel. London, Haymarket Theatre.

André de Lorde und Pierre Chaine: Bagnes d'Enfants, Drama. Paris, Ambigu.

Lewis Waller: Elisabeths Gefangener, Dreiaktiges Schauspiel. London, Lyric Theatre.

Neue Bücher

Horst Engert: Die Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit in den Werken Gerhart Hauptmanns. Leipzig, C. G. Röder. 77 S.

Carl Meinck: Ueber das örtliche und zeitliche Kolorit in Shakespeares Römerdramen und Ben Jonsons ‚Catiline'. Halle, Max Niemeyer. 75 S. M. 2,40.

Dramen

Carl Albrecht Bernoulli: Herzog von Perugia, Fünfaktiges Renaissancedrama. Jena, Eugen Diederichs. 84 S. M. 2,—.

Walter Opitz: Kamar, Dreiaktiges Schauspiel. Dresden, Carl Reißner. 184 S.

Alfred Polgar und Egon Friedell: Soldatenleben im Frieden, Eine zensurgerechte Militärkomödie in einem Akt. Wien, Hugo Heller & Co. 52 S. M. 1,25.

Frank Wedekind: In allen Wassern gewaschen, Einaktige Tragödie. München, Georg Müller. 86 S. M. 1,50.

Zeitschriftenschau

Richard Batka: Die wiener Opernkrise. Merker 18.

Eduard Engel: Das deutsche Drama der Gegenwart. Von Haus zu Haus XXIII, 3.

Lion Feuchtwanger: Die Einwirkung der zeitgenössischen Schaubühne auf Schillers dramatisches Schaffen. Theatercourier 862.

Leopold Katscher: Swinburne als Dramatiker. Bühne und Welt XII, 19.

B. von Kospoth: Die ‚Komödianten des Königs‘ und die Revolution. Der neue Weg XXXIX, 26, 27.

Paul Landau: Die ‚göttliche Fanny‘. Der neue Weg XXXIX, 25.

Elisabeth Mentzel: Mathieu Pfeil. Bühne und Welt XII, 19.

Eugen Mohacsi: Das moderne Drama in Ungarn. Merker 18.

Georg Schaumberg: Oberammergau 1910. Bühne und Welt XII, 19.

Valerian Tornius: Das Freilichttheater. — Inszenierungskunst im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Der neue Weg XXXIX, 25, 26.

Charlotte Ullmann: Björnson. Ueber den Wassern III, 9.

Bilanzen

Dresdner Hoftheater

Es kamen an 277 Abenden und 20 Nachmittagen 69 verschiedene Werke zur Aufführung, darunter 10 Werke zum ersten Mal. Von den Neuheiten erreichten die höchsten Aufführungsziffern: Das Konzert (25), Wenn der junge Wein blüht (22), Tantris der Narr (13), Der Arzt am Scheideweg (12). Neu einstudiert und neu ausgestattet wurden: Die Räuber, Minna von Barnhelm, Der Meineidbauer, Der Herr Senator, Der Königsleutnant, Der Richter von Zalamea, Wienerinnen. Von den Klassikern erreichte Schiller mit 32 Aufführungen die Höchstaufführungszahl. Das königliche Schauspielhaus wurde von 258 249 Personen, das sind 29 357 mehr als im Vorjahre, besucht.

Hamburger Deutsches Schauspielhaus

Das zehnte Spieljahr begann am 26. August 1909 mit einer Aufführung von ‚Tantris der Narr‘ von Ernst Hardt und schloß am 31. Mai 1910 mit einer Aufführung von Goethes ‚Iphigenie auf Tauris‘ — womit vor zehn Jahren, am 15. September 1900, das Deutsche Schauspielhaus eröffnet wurde — und einem Epilog von Gustav Falke. Die Spielzeit umfaßte im ganzen 329 Vorstellungen, darunter 55 Nachmittags-Vorstellungen. Es kamen 72 verschiedene Stücke zur Aufführung, darunter 26 Neuaufführungen. Es wurden Hauptmann- und Ibsen-Zyklen gebracht, ein Klassiker-Zyklus, Volksschauspiele für die patriotische Gesellschaft, Sondervorstellungen für das Personal der Hamburg-Amerika-Linie. Schiller waren 19 Abende gewidmet. Die meisten Wiederholungen erlebte, nächst dem in Hamburg üblichen Weihnachtsmärchen, Björnsons letztes Stück: ‚Wenn der junge Wein blüht‘, das zwanzig Mal gegeben wurde. Den Dramen Ibsens waren 39 Abende gewidmet. Sudermanns in Berlin noch nicht aufgeführter Einakter-Zyklus ‚Rosen‘ wurde zehn Mal aufgeführt. Am 31. Dezember 1909 trat Baron Berger von der Leitung der Bühne zurück.

Reichersche Hochschule

Auch im elften Arbeitsjahr umfaßte der Unterricht, der von Direktor Friedrich Moest, Doktor Hans L'Arronge, Else Moest-Schoch sowie sieben weitern Lehrkräften erteilt wurde, alle für den künftigen Bühnenkünstler wichtigen Zweige. Außer auf Rollenstudium wurde auf Sprech- und Atemtechnik, Organbildung, sowie auf Körperkultur (Fechten, Plastik, Tanz, Bewegungsunterricht) besonderer Wert gelegt. Die Zahl der ständigen Schüler betrug gegen siebzig, die an zahlreichen berliner und andern größten auswärtigen Hof- und Privatbühnen Stellung fanden. Dem Bühnenunterricht wurde ein Lehrgang für Laien angegliedert, worin allen denjenigen, deren Beruf ein öffentliches geschultes Reden erfordert, der nötige Unterricht mit praktischen Uebungen erteilt wird. Das neue Schuljahr beginnt am ersten September.

Engagements

Basel (Stadttheater): Mary Rudy.

Bautzen (Stadttheater): Wilhelm Panta 1910/11.

Berlin (Berliner Theater): Juliette Good, Edith Palfy.

— (Hebbeltheater): Alwin Neuß.

— (Neues Schauspielhaus): Alice Lenz 1910/14.

— (Volkstheater): Grete Nordegg.

Bremen (Stadttheater): Charlotte Ivers 1910/11.

Breslau (Vereinigte Stadttheater): Walter Bruno Iltz 1910/15.

Dresden (Hoftheater): Alfred Meyer.

Hannover (Deutsches Theater): Hedda Forsten 1910/12.

Kattowitz (Neues Stadttheater): Ferdinand Steinhofer 1910/11.

Leipzig (Stadttheater): Erich Klinghammer 1910/14, Reinhold Lüttjohann 1910/11.

Straßburg (Edentheater): Leo von Keller 1910/11.

Weimar (Hoftheater): Paula Vogl 1911/16.

Wien (Burgtheater): Ida Orloff.

Todesfälle

Christine Hebbel in Wien. Geboren am 9. Februar 1817 zu Braunschweig. Witwe Friedrich Hebbels und Ehrenmitglied des wiener Burgtheaters.

Die Presse

Walter Turszinsky und Richard Wurmfeld: Reichstagswahl, Ein politischer Schwank in drei Akten. Sommersaison des Deutschen Theaters.

Berliner Tageblatt: Die Verfasser geben einen ersten Akt von frischer Burschikosität, mit dem sie sich dem Thema auf einem großen Umwege nähern, und sie werden, wenn sie das Thema selbst in die Hände nehmen, sehr banal, sehr hilflos und strafbar geschwätzig. Ich will gerecht sein und hinzufügen, daß sie auch einige gute Einfälle haben, die gewiß ihr Originaleigentum sind.

Börsencourier: Die Autoren sind von einem guten Instinkt in die richtige Region geführt worden. Sie standen vor den lockenden, vollsaftigen Früchten, sie streckten die Hände aus, sie griffen zu und — griffen doch daneben. Mit lustigen Bohême-Szenen setzt das Stück recht frisch ein. In der Folge aber ist alles ohne rechten Zusammenhang und ohne inneres Leben, weil die Verfasser auf der Jagd nach kleinen Einzelspäßchen ganz vergaßen, auf ein Großes bedacht zu sein.

Morgenpost: Es muß schwer gewesen sein, hier an einer Satire vorbeizuschreiben. Die Autoren haben sich einen angeblichen ‚Schwank' zurechtgelegt, ein bischen szenischen Aufputz, von Thoma, Roeßler und andern bayrischen Spezialisten abgeguckt, und recht viel abgegriffene politische Schlagworte und nichtarische Witze dazugetan.

Lokalanzeiger: Ich will gern anerkennen, daß viele recht komische Bemerkungen zum Lachen reizten. Es waren einige gute politische Witze darunter, aber die Geschmacklosigkeiten waren stärker als die treffenden Witze. Die alten Possenautoren waren taktvoller, wenn sie die jüngsten Tagesereignisse in den Kreis ihres Humors zogen, als die neue Firma, die in theatralischer Heiterkeit ein wenig zu scharf arbeitete. Immerhin zündete die Schlußpointe.

Die Nummern 30 und 31 erscheinen als Doppelnummer am 28. Juli. Dieser Doppelnummer wird für die Abonnenten das Sach- und Namenregister des ersten Halbjahrgangs 1910 beigelegt werden. Andre Leser erhalten es auf Wunsch durch jede Buchhandlung und vom Verlag.

Die Einbanddecke 1910 I, die gleichzeitig, zum Preise von einer Mark, ausgegeben wird, ist ihrem Umfang nach nur für die Textseiten der siebenundzwanzig Nummern, nicht für die Inseratenseiten berechnet. Diese lasse man vom Buchbinder herausschneiden.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 30/31
28. Juli 1910

Über Shaw-Darstellung / von Julius Bab

Aus Willi Handls Bericht wissen die Leser der ‚Schaubühne', daß ich ein ziemlich umfangreiches Buch über Bernard Shaw geschrieben habe. Diesem Buche fehlt trotz seinem Umfang ein Kapitel. Wenn ich sage: es ‚fehlt', so hoffe ich gleichwohl, daß es nicht ‚mangelt'. Denn in jenem Buche war alles auf die Klarstellung eines kulturellen Phänomens gerichtet, und nichts schien mir unentbehrlich, was nicht in das organisierende Zentrum dieser neuen, im Namen Shaw gesammelten Art von Lebenskraft wies. Für die Leser der ‚Schaubühne' aber und für mich selbst, soweit ich vom Theaterfach bin, ist es wichtig und interessant, unter den zahllosen Ausstrahlungen dieser Kraft gerade jene zu verfolgen, die in die Praxis des Theaters einfällt. Deshalb möchte ich hier ein Kapitel nachtragen über die Bedeutung des Shawschen Werkes für die Schauspieler, über die Möglichkeiten der Shaw-Darstellung.

Ich denke, es wird nicht unnütz sein, für dieses Gebiet aus dem innersten Wesen der Shawschen Persönlichkeit einige leitende Gesichtspunkte zu gewinnen. Denn was bei uns bisher an Shaw-Darstellung produziert wurde, kann trotz trefflichen Einzelleistungen und trotz einigen auch im ganzen guten Vorstellungen als eine Lösung des Bühnenproblems ‚Shaw' noch nicht entfernt gelten. Seit jener Zeit, da Direktor Lindau Bluntschli, den Antihelden, den schweizer Realisten, seinem ersten Heldenspieler Otto Sommerstorff zu spielen gab, dem geborenen Posa-Poseur (der sich übrigens noch mit staunenswertem Geschmack und Takt aus der ihm so tief unmöglichen Affaire zog) — seitdem hat das Verständnis Shaws bei den Bühnenleitern wohl große, aber noch keine entscheidenden Fortschritte gemacht. Man hält diese Theaterstücke nicht mehr für naiv ernsthaft, man sieht ihren Witz und ihre Bosheit: aber man ist noch nicht zu jener ernstesten Begeisterung vorgedrungen, die hinter diesem Witz und hinter dieser Bosheit, gleichsam als dritte Schicht, liegt. So bemüht man sich denn zuweilen mit allerlei Stilisierungskünsten um eine paradox-groteske Darstellungsform; aber mit solchen sinnlichen Mitteln wird man das Wesen dieses spirituellsten,

im Grunde leidenschaftlich geistigen Autors nie erfassen. Nur eine rechte Erziehung des schauspielerischen Geistes wird da zum Ziele führen, wo kapriziöse Regiekünste machtlos bleiben. Denn Shaw ist eben nicht (wie deutsche Bühnenleiter so vielfach glauben) dasselbe wie — Wedekind.

Es hat immerhin seinen Grund, wenn man die pädagogischen Komödien des Iren Bernard Shaw mit den pathetischen Grotesken des Deutschen Frank Wedekind vergleicht. Es ist nicht nur die grobstoffliche Aehnlichkeit: daß sie durch ihr negatives Verhältnis zu der üblichen bürgerlichen Moral die Philister aufs lebhafteste beunruhigen. Es gibt auf den ersten Blick auch eine künstlerisch-formale Berührung zwischen ihnen: das merkwürdig groteske Ineinander von Pathos und Komik, die unlösliche Verschlungenheit ernster und skurriler Elemente. Auch Wedekinds belustigendste Fratzen enthüllen sich zuweilen als höchst ernsthaft gefährliche Feinde, als gefürchtete Dämonen, und auch Shaws Helden werden zuweilen in ihren höchsten, von größtem Pathos gespannten Affekten von lächerlichen Menschlichkeiten überwältigt. Indessen werden dem tiefern Blick doch sehr bald die Unterschiede zwischen diesen beiden Autoren sehr viel wichtiger und bedeutsamer scheinen, als die Berührungspunkte. Im Grunde der Wedekindschen Produktion liegt ein wüster Gefühlsaufruhr, ein Protest des Instinkts, der Sinne, des animalen Grundtriebs gegen jeden bürgerlichen Zwang, gegen jede Zivilisation; Wedekind rennt mit dem Kopf gegen die Wände der Kultur, sein Pathos ist ein monotoner, unartikulierter, in der eigentlichen Wortbedeutung ‚sinnloser' Aufschrei, und sein Lachen ist nur die grellste und trostloseste Färbung dieses Geschreis. Dagegen ruht im Grunde des Shawschen Werkes ein klar planender Verstand und ein durchaus bürgerlicher Organisationswillen. Shaw ist keineswegs von dunklen Gefühlen besessen, und sein Ideal ist keineswegs in dem Sinne wie das Wedekindsche ein utopisches; denn es liegt ganz innerhalb der Zivilisation, und wenn Shaw unsre heutigen Zustände und Menschen verachtet, so will er sie doch keineswegs zurück zur Natur, sondern hinauf zu einer höhern, reinern Kultur führen. Und zwar auf einem Wege führen, der ihm durchaus praktisch gangbar und klar erscheint. So ist der Grundton seiner Rede zuversichtlicher Glaube; sein Pathos ist nicht persönlicher Schmerzensschrei, nicht subjektiv wehleidige Anklage, sondern werbender Aufruf, zuversichtliche Propaganda, und sein Lachen kommt nicht aus der Verzweiflung, sondern aus sicherster geistiger Ueberlegenheit.

Hier gehört es unmittelbar zum Verständnis der Shawschen Kunst und der ihr charakteristischen Menschendarstellung, daß Shaw Sozialist ist. Das heißt, daß er glaubt: Zustände und Menschen innerhalb unsrer Gesellschaft seien wesentlich zu verbessern, sobald eine Umordnung der wirtschaftlichen und politischen Machtverhältnisse erfolgen

würde. Er leitet nicht nur das materielle, sondern auch das sittliche Elend in unsrer Gesellschaft davon her, daß einer Masse schlecht entlohnter Arbeiter und Arbeitsloser eine Schar müßiger und zielloser Rentenbezieher gegenübersteht. Um ihre Situation den Besitzlosen gegenüber aufrecht zu erhalten, predigen die Besitzenden eine Moral der Arbeit, Demut und Entsagung, der sie doch in keinem Augenblick nachleben, mit der sie aber das Aufkommen jeder gesunden, starken schöpferischen Kraft nach Kräften erschweren. Hieraus resultiert für Shaw alle Verlogenheit, alle innere Korruption in unsrer Gesellschaft, und das Heilmittel sieht er lediglich darin, daß die Verwaltung der Machtmittel zu gerechterer Verteilung in die Hände der Gemeinschaften übergeht. In diesem Sinne ist Shaw Sozialist. Er ist es aber nicht im Sinne, zum Beispiel, unsrer deutschen Sozialdemokraten, die in der Mehrheit sich als Jünger von Karl Marx bekennen, die an die absolute Unfreiheit des Menschen, sein ständiges Geführtsein durch das Milieu und damit an den selbständig mechanischen Ablauf einer Entwicklung zum Sozialismus glauben, und die in der Organisation der Masse, im ‚Staat' an sich das Höchste erblicken. Im Gegenteil: für Shaw ist nur das Individuum wichtig; ihm größte Entwicklungsmöglichkeiten zu sichern, ist das Ziel und der Sinn jeder staatlichen Organisation; in ihm aber müssen auch all die Kräfte gefunden und geweckt werden, die dem stumpfen Naturablauf eine Wendung zum Bessern geben. Shaw glaubt keineswegs, daß wir an irgend ein Ziel kommen, wenn wir uns passiv dem Trieb der Natur überlassen. Er hat vielmehr, im höchsten Gegensatz zu gefühlvollen Individualisten wie Wedekind oder zu gläubigen Materialisten im Stil der deutschen Marx-Jünger, die allergrößte Meinung von der Kraft des menschlichen Geistes. Shaw begeistert sich für die Befreiung und Veredlung des Menschenlebens ja nur so stark, weil er in der Seele des einzelnen Menschen eine göttliche Naturgewalt empfindet, die voll ebenbürtig mit allen äußern Mächten zusammenwirkt, und die vor allem aufgerufen werden muß, wenn man das Schicksal umbilden will. Was Shaw als das Höchste verehrt und in all seinen Werken als ‚die Lebenskraft' verherrlicht, das ist für ihn ebenso gut im Menschen wie außerhalb des Menschen vorhanden, macht das Individuum ebenso zum unfreien Geschöpf wie zum freien Schöpfer; und diese Lebenskraft ist für Shaw eine durchaus geistige Macht, die alle kulturellen, sozialen, zivilisatorischen Instinkte der Menschheit mit umschließt und sich dadurch sehr gründlich von der Naturkraft Wedekinds unterscheidet, die wesentlich blos die untern, sexuellen Instinkte umspannt. Deshalb haben wir bei Wedekind immer nur verzweifelte Klage und anarchischen Aufruhr, wo wir bei Shaw klaren Zorn und sozialistischen Aufbau finden.

Diese Lebenskraft, die für Shaw ihre Wurzel wohl in der sinn-

lichen Natur, ihre Blüte aber im zivilisatorischen Geiste hat, ist das letzte Maß, das der Dichter an alle Dinge legt, vor dem sich ihm jede Erscheinung zu rechtfertigen hat. Gesunde Lebenskraft führt, in fester organischer Folge und ohne je den Boden unter den Füßen zu verlieren, vom sinnlichen Grundtrieb des Hungers und der Liebe zu genialer Lebensbeherrschung hinauf; und alles, was sich dieser Linie nicht einfügt, was den sinnlichen Mutterboden unten verleugnet oder nicht mehr zu geistigen Höhen hinaufzuweisen vermag, all das brandmarkt Shaw als Lüge, Heuchelei, Lebensvergiftung, Entwicklungsfeindschaft. Aus vorher geschilderten Gründen (weil ihr rohsinnliches Privatinteresse sich mit dem Interesse der Lebenskraft, die in der ganzen Menschheit zum reinsten und reichsten Ausdruck will, sich nicht mehr deckt) steht unsre ganze bürgerliche Gesellschaft, mit ihrer bewußten Moral und schon mit ihren unwillkürlichen Charakteren, außerhalb der gesunden Linie und verfällt der Feindschaft, dem Hohn und Spott des irischen Schriftstellers.

All die Menschen, gegen die Shaw seine Satire richtet, sind ihm vor allen Dingen ‚unsachlich‘: das heißt, sie verleugnen irgendwie die materielle Grundlage, aus der allein sich wirklich fruchtbar und schöpferisch die Lebenskraft entfalten kann; sie setzen sogenannten ‚Idealismus‘, also eine Kette ungegründeter und deshalb unproduktiver und zu nichts verpflichtender Vorstellungen und Phrasen an die Stelle echter mutiger Kraftentwicklung; diese Menschen leisten nichts für die Zukunft, für das geistige Ziel der Entwicklung, weil sie ihre materielle Herkunft, auf Grund deren allein eine Beherrschung und Umbildung der Dinge möglich ist, hochmütig verleugnen. Sie alle nun, die Shaws Kritik unserm Gelächter preisgibt, nehmen sich durch und durch ernst, ja ihre ganze Komik beruht darauf, daß sie sich auf ihre Ideale, ihre Moral, ihren Edelsinn etwas zugute tun — in dem Moment, wo die Situation die Grundlosigkeit und Ziellosigkeit ihrer ganzen Haltung und Anschauung für den Zuschauer auf das grellste beleuchtet. Der Bulgarenmajor Saranoff, der seine kläglichsten Blamagen stets mit einem heldenhaften: „Ich widerrufe nie!“ einleitet, der englische Major Swindon, der im Augenblick größter Gefahr und ratlosester Verwirrung nur etwas Melodramatisches über Heldenmut, Aufopferung und Pflichttreue zu rezitieren weiß, sie sind für Shaw ebenso Beispiele einer versetzten, durch Unsachlichkeit abgestorbenen Lebenskraft wie die verschiedenen hysterischen Damen seiner Lustspiele, die als Ersatz für jede ernste geistige Regung ihre Sinnlichkeit mit bedeutungslosen romantischen Phrasen (toten Formeln eines von der Lebenskraft längst verlassenen Stadiums der Entwicklung) überschminken. Ihre reinste Ausbildung erhalten diese Damen in dem toll abergläubischen, rein animalischen und dabei größenwahnsinnigen Königskätzchens Cleopatra. Diese Männer und Frauen können ihre ganze Wirkung vom

Harmlos- bis zum Grausig-Komischen nur entfalten, wenn der Schauspieler sie in ihrer Borniertheit und Geistesarmut toternst nimmt, wenn er sich hütet, sie irgendwo mit Selbstironie zu versetzen, sie ins Clownhafte, Phantastisch-Unmögliche oder Würdelos-Komische zu übertreiben. Unterstreichen darf sein Stil vielmehr nur das überaus Selbstbewußte, Würdevolle, Gefühlsselige, die leere, aber echte Ueberschwänglichkeit dieser Gestalten. Selbst wo Shaw bis zur offenen Karikatur vorgegangen ist, wie etwa in dem köstlichen Britannus, der in die großen Situationen von ‚Caesar und Cleopatra' alle Albernheiten eines konventionellen englischen Gentlemans hineinzuschwatzen hat, selbst da beruht für den Menschendarsteller die Karikatur nur auf dem tödlichen Ernst, der unerschütterlichen Feierlichkeit, mit der noch das ersichtlich Blödeste geäußert wird. Und der Schauspieler muß, von allem Fratzenhaften und Bizarren entfernt, diesen Menschen mit der würdigsten Haltung, dem steifsten Ernst eines guten Engländers rüsten.

Von den berliner Schauspielern, die bisher Gelegenheit hatten, sich an dem negierten Teil der Shawschen Menschenwelt zu versuchen, ist einer durch körperliche und seelische Gaben für eine vorbildliche Lösung dieses Problems prädestiniert. Alfred Abel, der in ‚Kapitän Braßbounds Bekehrung' den fromm-romantischen Taugenichts Drinkwater einfach endgiltig und unvergeßlich spielte. Wie die sanften Molltöne seiner Stimme jedes Wort förmlich in ‚Gefühlvolligkeit' aufweichten, sein Miene sich in sanften Biedersinn ölte, seine Glieder ergebenst schlenkerten wie ohne alle eigenwilligen Muskeln, und wie unter dieser keineswegs blos gespielten Bravheit und Lammfrömmigkeit zuweilen die höchst primitiven, sehr egoistischen Lebensinstinkte eines echten Tagediebs hervorplatzten: das war die Vollendung des hier geforderten Stils. Als in ähnlichem Sinne meisterhaft ist mir nur noch eine von andern Darstellungen ironisierter Shaw-Menschen im Gedächtnis: der Cuthberson Guido Herzfelds. Dieser köstliche Pathetikus ist das Denkmal, das Shaw im ‚Liebhaber' dem weiland mächtigsten Londoner Theaterkritiker Clemens Scott gesetzt hat. Die ganze kindlich weltfremde Arroganz und gutgläubige Verlogenheit der Gestalt brachte Herzfeld aufs glücklichste zum Ausdruck durch die stets vibrierende Weichheit seines Tons, die verschwommene Großartigkeit der Gebärde. Dieser große Theaternarr, der sein ganzes Leben vor den aufopfernden Edeltaten „männlicher Männer und weiblicher Weiber" — auf der Szene! — ergriffen zugebracht hat, und der vor allem Wirklichen jämmerlich versagt, er erhielt durch den liebevollen Ernst des Darstellers die köstlichste Komik. Die entsprechenden weiblichen Gestalten habe ich (von der Cleopatra der Eysoldt abgesehen) noch nie ähnlich gut verkörpert gefunden. Wahrscheinlich wäre Irene Triesch mit ihrem Talent für gefühlvoll-gravitätische Karikatur zur reinen Lösung solcher Aufgaben am berufensten.

Ich sagte aber schon, daß Shaw das Walten der großen Lebenskraft keineswegs nur als außerhalb der Menschen und als gegen ihren Unverstand gerichtet empfindet. Im Gegenteil: er glaubt aufs innigste, daß sich starke und gesunde Menschenkinder zu gottähnlichen Trägern dieser heiligen Macht erheben können; und die Freude an diesen Menschen, die Liebe zu ihnen, die Begeisterung für sie, das ist es, was seine Dramen schön macht, was seiner Satire ein positives werdendes Element zugesellt, und was seine mehr zweckvolle schriftstellerische Verstandesarbeit mit künstlerischer Wärme durchglüht. Shaw glaubt ebenso an den jungen Eugen (in der ‚Candida'), dies Urbild eines werdenden genialen Dichters, wie an Caesar, den großen, ganz sachlichen Weltbeherrscher, wie an Andrew Undershaft, den Vater von Major Barbara, den phrasenlos klaren, mächtig schaffenden Großunternehmer. Und er glaubt vor allen an die andre Hälfte seiner Frauengestalten: von der gesunden Ann, dieser erotischen, ganz menschlichen Ueberwinderin des Uebermenschen Tanner, und von Vivie, der ganz intellektuellen, hart-kühlen Tochter der Frau Warren, bis zu jenen Wesen, die den sinnlichen Grundwillen der Natur mit ihren geistigen Zielen aufs harmonischste vereinen: Candida, die mütterlich Weise, Cecily, die damenhaft Sichere und menschlich Heitere, Jennifer, die unbeirrbar Reine, und die Schönste von allen: Barbara, die Gefühlsmächtige, von tiefem religiösen Schaffensdrang Erfüllte. Sie alle sind für Shaw die wahren und innig geliebten Träger der heiligen Lebenskraft. Ebendeshalb tragen sie keine pathetischen Moralen und Doktrinen vor sich her, sondern entnehmen ihre Worte und Taten in jedem Augenblick dem festen Grunde der Wirklichkeit. Sie haben also viel weniger ‚Haltung', viel weniger Pathos im üblichen Sinne als Shaws komische Gestalten; sie alle sind leger, lassen sich gehen, vertrauen sich der Natur an und können deshalb in wichtigem Augenblick mit fest zugreifender Kraft die Natur beherrschen. Der Schauspieler muß sich aufs äußerste hüten, hier von vornherein ‚bedeutende', anspruchsvolle, großartige Menschen zu zeichnen, Ton und Gebärde mit irgend welchem Pathos zu beladen. Diese Menschen müssen vor allen Dingen im Grunde einen kindlichen Zug haben, müssen behaglich, zutraulich, gläubig an Sachen und Menschen herantreten. Ohne Anspannung, ohne Prätension, ohne Charakterpose stehen sie in der Welt; aber weil sie sich so ganz als zugehörig, so ganz nur als ein Teil des lebendigen Lebens empfinden, deshalb beherrschen sie die Wirklichkeit, in der sie so ganz zu Hause sind, auch völlig und können Situationen, die vom Standpunkte einer Moral, vom Wesen eines feierlichen Charakters her unbezwinglich wären, so heiter und fest ordnen. Daß sie in allen wichtigen Augenblicken selbstverständlich, mühelos, fast heiter wirken, das ist die andre große Anforderung, die diese Rollen an den Schauspieler stellen.

In diesem Umkreis Shawscher Gestalten ist bisher weibliche Darstellungskunst glücklicher gewesen. Es gibt eine Reihe ganz vollkommener Lösungen: Den primitivern Typ von Shaws lebenskräftigen Frauen hat die merkwürdig harte, phrasenlose Sinnlichkeit von Lucie Höflich unübertrefflich gemeistert, unübertrefflich, eben weil sie als Ann gar nicht Dame, Salonschlange, ‚dämonisches‘ Weib war, sondern derbes Elementarwesen, Naturkind, dem alle kulturellen Feinheiten als Mittel für den einen Naturzweck gerade recht sind. Und ähnlich gut hat in ihrer klaren Intellektualität und reinen Haltung Maria Mayer den Gegentyp getroffen: die ganz bewußte, unsinnlich kühle Vivie, diese Reinkultur „protestantischer Anständigkeit“, die William Archer nicht ganz gerecht und doch nicht ohne Grund die Shaw-Gleichste aller Shaw-Gestalten genannt hat. Dann aber haben wir auch schon die höhere Synthese genossen in der sinnlich vornehmern und geistig reichern Jennifer, die Tilla Durieux klug und klar hinzeichnete, und noch weit reicher, blühender, genialer in den Frauengestalten, denen Agnes Sorma genialste Gefühlsüberlegenheit, kindliche Unbefangenheit und mütterliche Weisheit gab: Candida und Cecily.

Auf der Seite der Männer sind bisher nur die einfachern Fälle so gut erledigt. Jene liebenswürdig frechen Blagueure, die an Wildes Plauderer erinnern, die um ihrer furchtlosen Sachlichkeit willen Shaw lieb sind, um ihrer spielerisch-reinen tatlosen Intelligenz willen ihm aber doch noch keine wahren Repräsentanten der Lebenskraft sind — diese Frank und Charteris hat Paul Otto in Kühle, Klarheit, Sicherheit und Grazie ganz getroffen. Darüber hinaus in eine schon produktive, geist- und gefühlsreichere Sphäre führen bisher nur ein paar prachtvoll gehaltene Gestalten Wegeners, der hier für sein sprödes Gefühl und seine warme Intelligenz vielleicht den günstigsten Boden hat. Bluntschli und Eugen, Napoleon und Caesar harren noch des Meisters. Da Rudolf Rittners ingrimmig große Sachlichkeit nicht mehr für die Bühne schafft, wird wohl aus Friedrich Kayßlers hartklarem Holz am ehesten der Shawsche Uebermensch zu schnitzen sein. In jedem Fall aber wird es ein sehr norddeutscher Schauspieler sein müssen, der sachlich und innig, naiv und klug genug für diese Helden ist — und der auch Humor genug für sie hat! Denn nun ist erst noch der tiefste Punkt, die größte Schwierigkeit Shawscher Menschendarstellung zu betrachten.

Shaw hütet sich sehr wohl, aus Begeisterung für seine Helden, für seine geliebten Lebendigen selber zum Pathetiker zu werden, zum Phrasenmacher, der die Wirklichkeit durch eine allzu abkürzende Formel verfälscht, selbst wenn er einen Kern von Richtigem meint. Shaw weiß: wie groß die Lebenskraft auch im Geiste eines Caesar oder einer Barbara sich entfalten mag — sie drängt doch zugleich von außen auch diese Geschöpfe mit hundertfacher Notdurft, sie gibt sich nur in

einigen Beziehungen diesen Helden zum Werkzeug hin, macht sie aber in andern zu ihrem Spielball, wie alle Geschöpfe. Das heißt mit andern Worten: auch diese Helden bleiben Menschen mit kleinen menschlichen Gebrechen und Schwächen. Keineswegs aus nihilistischem Vergnügen, keineswegs um ihren Wert oder die Schönheit des Lebens damit zu leugnen, legt Shaw drollige Schwächen zwischen die größten Momente seiner größten Menschen: die Sachlichkeit soll triumphieren, die Lebenskraft soll über alles groß erscheinen, nicht weil sie Wunder tut, weil sie unmenschliche Wesen hervorbringt — sondern gerade weil sie in durchaus naturgemäßen, mit allen Schwächen der Kreatur behafteten Geschöpfen sich doch zu solcher schöpferischen Gewalt verdichten kann. Deshalb ist Eugen ein unreifer und unbeholfener Knabe, Caesar ein alter und den Schein des Alters eitel fliehender Mann, Cecily eine etwas kindlich weltfremde Lady und Jennifer eine blind-törichte Geliebte. Und doch sind sie alle für Shaw Inkarnationen des reinsten Genies, und sein tiefster Glaube an die Menschheit baut sich an ihnen auf. Frank Wedekind kennt auch dies Hereinschlagen kleiner menschlicher Gebundenheiten in die ernstesten, scheinbar freiesten Willensenfaltungen seiner Helden; aber er empfindet das als eine gräßliche, wahnsinnige Gemeinheit der Natur, fühlt seine Helden dadurch im Kern vernichtet. Deshalb dürfen und müssen solche Dinge bei Wedekind wirklich mit völlig verändertem Ton, grausig sprunghaft, ‚grotesk' gespielt werden. Bei Shaw wäre das völlig verkehrt. Hier ist, im Gegenteil, die Aufgabe: den tiefen Punkt zu finden, von dem aus es als eine völlig organische Einheit erscheint, daß ein und derselbe Mensch ein unreifer dummer Junge und zugleich ein visionär sicheres dichterisches Genie ist. Die Menschlichkeit soll hier kein Dementi, sondern der sichere Grund höchsten Heldentums sein. In diesem Sinne ist Shaw ein äußerster Realist; viel mehr als etwa Hauptmann, der durchaus eine lyrische Stimmungseinheit für jede Gestalt durchhält. Shaw verlangt, daß ein und derselbe Mensch lächerlich und erhaben zugleich, je nach dem Augenblick, auf uns wirke, und ist damit sicher in nächster Nähe der Wirklichkeit. Der Schauspieler aber muß hier gründlicher als irgendwo vergessen, was ihm aus vag stilisierender Typenkunst für Fachbegriffe zugewachsen sind. Wenn er es schon soweit gebracht hat, nicht mehr an Liebhaber und Helden und Intriganten zu glauben, so glaubt er doch vielfach noch, daß zwischen komischen und ernsten Gestalten eine unüberbrückbare Kluft ist. Diese letzte Zuflucht des Fächer-Glaubens zerstört Shaw, und das ist vielleicht seine größte Leistung für die Menschendarstellungskunst. Was ganz große Schauspieler de facto bei allen Aufgaben immer geleistet haben, das wird durch Shaws outrierte Betonung ins grellste Bewußtsein gerückt: wir erkennen einen ganz lebendigen Menschen, der aus dem Leben als ein hundertfach

Gebundener aufwächst und uns in seinen vielen kleinen Unfreiheiten lächeln macht — und wir sehen im Innern dieses Menschen doch eine Kraft sich groß und frei entfalten, die uns in ihren entscheidenden Aeußerungen zur Bewunderung hinreißt. Daß Shaw um der heiligen Sachlichkeit willen dies zweifache Wesen aller großen Menschen mit schriftstellerischer Outriertheit exzessiv betont, sie ein Gran komischer und vielleicht auch ein Gran genialer sein läßt, als einer künstlerischen Lebensnachbildung gut tut: das macht eine harmonische Darstellung Shawscher Helden schwer, sehr schwer für den einzelnen Schauspieler, das macht aber auch ihren großen erzieherischen Wert für die Schauspielkunst im ganzen aus. Die Bequemlichkeit des Darstellers, der für einen voll lebendigen Menschen eine pathetische oder eine komische Farbe hinsetzt, wird durch Shaw gründlicher als durch irgend welche Realisten ausgerottet. Hier wird alles oberflächliche Verweilen in konventionellen, an Vorurteilen gebildeten Gefühlen unmöglich gemacht: nur tiefste Selbstbesinnung, elementares Eintauchen in reines Lebensgefühl kann hier die äußerlich getrennten Bestandteile der Figur zu einer innern Einheit verbinden.

Im Volksgarten / von Peter Altenberg

Juli im Volksgarten. Die holde Frische der Gewächse ist vorüber. Nur Rosa Crimson Rampler blüht als dunkelrotes Gebüsch. Auf dem Teich vor dem Elisabethdenkmal sind die Seerosen verblüht. Nur die Blätter liegen papierflach auf grünschillerndem Wasser. In den riesigen hellgrauen Tonkübeln blühen hellrosa Hortensien. Die marmornen Kindergesichter an den Brunnen strahlen Lieblichkeit aus sondergleichen. Es sollen die Kinder des Bildhauers selbst sein. Heil ihm! Ein Mäderl von neun Jahren zeigt uns alle ihre herrlichen Künste. Sie hat nur ein weißes Hemd an mit einer dicken roten seidenen Schnur. Sie läuft Springschnur wie ein griechischer Marathonläufer. Sie spielt Diabolo wie ein Champion. Sie spielt zugleich mit zwei Racketts und zwei roten Gummibällen. Ich rufe: „Bravo, bravo!" als säße ich in einem Varietee. Sie hat nackte Gazellenbeine. Sie macht alles von nun an für mich und meine edle Freundin. Einmal heben wir ihr einen Ball auf. Sie weiß, sie befindet sich in unsrer Gunst. Sie hat fremde Menschen für sich gewonnen, sie hat die enge Sphäre von Papa, Mama, Onkel, Tante überflogen, sie ist in das Land eingedrungen objektiver Anerkennungen.

Und da sagte die Mama: „Spiele doch zu mir zu, ich will dich auch sehen, nicht immer nur deinen Rücken."

Da wandte sich das Kind von uns ab und spielte gegen die Mama zu. Nur hie und da blickte sie sich um nach ihren fremden Verehrern.

Später kam der Papa, ermüdet vom Geschäfte.

„Amüsierst du dich, Anna?!?" sagte er zu seinem Töchterchen.

„Amüsieren, amüsieren —" dachte Anna, „man bewundert mich, man staunt mich an —."

Penthesilea / von Wilhelm Herzog

1

Unbeschreiblich rührend ist mir alles, was Sie mir über die Penthesilea sagen. Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin, und Sie haben es wie eine Seherin aufgefaßt: der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele. Jetzt bin ich nur neugierig, was Sie zu dem Käthchen von Heilbronn sagen werden, denn das ist die Kehrseite der Penthesilea, ihr andrer Pol, ein Wesen, das ebenso mächtig ist durch gänzliche Hingebung, als jene durch Handeln."

Mit einer an ihm ungewohnten Offenheit spricht Kleist hier zu einer Freundin — vermutlich Henriette Hendel-Schütz — über zwei seiner Werke, charakterisiert er diese auf den ersten Blick so heterogenen Gebilde als zusammengehörig, als einem Stamme entwachsen, als organisch miteinander verbunden. Er zieht selbst die Parallele, und interessante Perspektiven öffnen sich, da wir ihr folgen. Das Problem des Verhältnisses vom Mann zum Weib und vom Weib zum Mann, der Kampf der Geschlechter, die grenzenlose Liebe eines jungfräulichen Weibes gestalten und verherrlichen beide Dichtungen. Und gleichsam, als ob er sich nicht genug tun könnte, auf die Aehnlichkeit, auf die nahe Verwandtschaft der Motive hinzuweisen, bekennt er in einem Brief an den oesterreichischen Dichter Collin, dessen Hilfe er schließlich die Aufführung des ‚Käthchens' in der wiener Burg zu danken hatte: „Wer das Käthchen liebt, dem kann die Penthesilea nicht ganz unbegreiflich sein, sie gehören ja wie das Plus und Minus der Algebra zusammen, und sind ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Bedingungen gedacht."

Nur ein Dichter von unbeschränkter Macht, der aus dem Einfachen das Vielfältige und aus der verwirrenden Buntheit seiner Welten wieder das Ursprüngliche, Primitive zu lösen vermag, konnte eine so klare, vereinfachende arithmetische Formel für seine Dichtungen finden. Sie gehören wie das Plus und Minus der Algebra zusammen, sind ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Bedingungen gedacht: die stolze, wilde Amazonenkönigin, deren Liebe wütet und rast und vernichtet, die in tobender Schlacht sich den Geliebten zu erzwingen sucht, und das fünfzehnjährige heilbronner Mädchen, das in hemmungsloser Liebe ihrem Ritter durch alle Erniedrigungen folgt, das sich ihm demütig zu Füßen legt, das in seinem Stall nächtigt und den „hohen Herrn" endlich als Gemahl in der Schloßkirche empfängt. Die bürgerlich-romantische Sphäre des Ritterschauspiels bietet die Folie für die Liebe Käthchens; auf den Schlachtfeldern vor Troja spielt die Tragödie Penthesileas. Penthesilea, ein Kind wie Käthchen, aber „halb Furie, halb Grazie", muß gegen den Geliebten wüten, wie Käthchen sich ihm unterwirft. Die Leidenschaft

eines Weibes steigerte Kleist beide Male bis ins Extreme: vom Natürlichen, Naiven ausgehend, kam er zu den äußersten Grenzen des Geschlechtslebens. Ein und dasselbe Wesen verkörpern diese beiden Dichtungen an zwei verschiedenen, an den beiden entgegengesetzten Enden der weiblichen Geschlechtssphäre. Käthchen: ganz Hingebung und Aufopferung, ganz Sklavin ihres „hohen Herrn", ohnmächtig ihrem Gefühl folgend. Penthesilea, die dieselbe leidenschaftliche Liebe für Achill empfindet wie das Käthchen für ihren Vetter vom Strahl, muß den Geliebten sich überwinden, muß ihn hetzen und jagen, und alle Lust des Schmerzes und der Grausamkeit kommt über sie, da er unter ihren Bissen erliegt. Leichtfertig haben schlechte Psychologen Käthchens absolute Liebe, die sich so unterwürfig äußert, als Masochismus etikettiert, wie sie bei Penthesilea naturgemäß und konsequent Nymphomanie oder Sadismus feststellten. Ein Wort Krafft-Ebings aus seiner ‚Psychopathia sexualis' muß hier festgehalten werden. Er sagt: „Ein gräßliches Gemälde eines vollkommen weiblichen Sadismus bietet der geniale, aber zweifellos geistig nicht normale (das sollte für jeden Einsichtigen ein klarer Pleonasmus sein) Heinrich von Kleist in seiner Penthesilea." Und Rudolf Gottschall nennt die Penthesilea einen in Einzelheiten grandiosen, im ganzen verfehlten Versuch, die Nymphomanie poetisch darzustellen. Gegen solche pseudomedizinischen Erklärungsversuche, die ihre Ohnmacht in aestheticis von vornherein bekunden, ist nichts einzuwenden; sie sind von einer unfruchtbaren Arroganz und tragen nicht das Geringste zur Beleuchtung eines Kunstwerks bei.

Penthesilea ist wie Käthchen ein gesundes, natürliches Geschöpf, und beide unterscheiden sich vom Normalen, besser: vom Gewöhnlichen und Banalen dadurch, daß in ihnen ihr Gefühl, ein absolutes, rücksichtsloses Gefühl wirkt und herrscht, das trotzt gegen alle Gefahren, gegen alle Gesetze, die sich ihm entgegenstellen — dieses absolute Gefühl, das alle Menschen Kleists haben, das sie zu Schmach und Schande führt, das sie zu den wildesten Begierden ausschweifen läßt, dem sie sich aber alle unterwerfen, weil es ihr Schicksal ist . . .

Amor fati: Sich bekennen zu dem, was man ist. Nichts anders haben wollen. Das Notwendige nicht blos ertragen, noch weniger verhehlen, sondern es — lieben! So inbrünstiglich lieben, daß man es wagen kann, sein Leben mit allen Abgründen, mit allen Fragwürdigkeiten und mit allen Ermattungen zu gestalten. Und es wertet den Künstler, mit welchem Radikalismus er sich selbst sieht, wie weit sein Mut vor der Realität der Dinge nicht zurückschreckt.

So reich an Bekenntnissen persönlicher Art seine Werke sind: hier in der ‚Penthesilea' gibt Kleist die Tragödie seines Lebens. Er gibt diesem Werk alle die Ekstasen, die er durchlebt hat, seinen maßlosen Ehrgeiz, sein Wiederaufstehen nach dem Fall, er gibt ihm seine

wollüstige Begierde nach Ruhm, seine Ermattungen und Krankheiten, seine Liebe und seinen Haß. Hier ist alles Leidenschaft und Kampf und Sieg und Tod — und er führt es, sein eigenes tragisches Ende vorwegnehmend, zu der notwendigen furchtbaren Katastrophe. Er hat im Laufe seines von Gefahren umlauerten Lebens sein Schicksal erkannt, und diese Tragödie, in die er sein Herzblut fließen ließ, gestaltet es mit vehementer Kraft.

Die deutsche Literatur hat keine zweite Dichtung aufzuweisen, die mit solchen Explosivstoffen geladen ist, weil es unter den Dichtern keinen gibt, in dessen Seele so viele verhängnisvolle Kräfte, aufbauende und zerstörerische, nebeneinander lagen, der unter so gefährlichen Bedingungen leben mußte, und der, trotz allem, die Gesundheit und Kraft besaß, um die ungeheure Gegensätzlichkeit seiner Natur in einer frappierend gleichwertigen Form auszudrücken — und sich selbst vierunddreißig Jahre lang aufrechtzuerhalten.

Diese ganz einsame Tragödie versinnlicht in der Ungeheuerlichkeit des Stoffes, in dem jagenden und intermittierenden Tempo der Handlung, vor allem aber in der wilden Leidenschaftlichkeit der Sprache die unruhvolle Seele ihres Schöpfers. Der Rhythmus, der dahinrast, steigt und fällt, wieder aufsteht und kämpft und siegt und triumphiert, wird zum sichtbaren zuckenden Körper der Psyche des Dichters. Sein Furioso offenbart mit letzter Gewalt sinnlichster Musik die impetuose Leidenschaft des Dichters, der sich von den feindlichen Mächten, von den furchtbaren Gegensätzen seines Innern zu befreien sucht.

2

> Freud ist und Schmerz Dir, seh ich, gleich verderblich
> Und gleich zum Wahnsinn reißt Dich beides hin.

Er hatte es empfunden, wie der Rausch im Schaffen seinen Ehrgeiz steigerte. Als er mit dem Guiscard rang, dachte er, mit diesem Werk etwas so Außerordentliches zu vollbringen, daß er ausrufen konnte: „Ich werde ihm (Goethe) den Kranz von der Stirne reißen." Als sich ihm aber die Vollendung des Werkes, dessen Ruhm ihn schon umrauschte, versagte, als er die Vermessenheit seines Willens erkennen mußte, brach er zusammen. Der Schmerz überwältigte ihn, brachte ihn an den Abgrund des Wahnsinns. Es kam zur Katastrophe.

Diesen furchtbaren Kampf: das Titanische seines Beginns, das Emporreißende, das Himmelstürmende seiner Kraft, seinen Rausch und sein Frohlocken, das Ermatten und Versagen, die Verzweiflung und die Katastrophe darzustellen, die ungeheure persönliche Leidenschaft zu objektivieren, reizte es Kleist — und er schuf sich in der Penthesilea diese plastische Verkörperung seines eigenen Ichs. Er war von den gefährlichen Ausschweifungen seiner Phantasie zurückgekommen; aber obwohl er fester und sicherer geworden war, spürte er all die Kräfte noch

immer latent in seinem Innern. Jetzt aber wurde er nicht von ihnen beherrscht, sondern er zwang sie, er bändigte sie in die Form seiner Tragödie. Der tragische Heroismus seiner Natur brach durch. Die Vermessenheit seines Ehrgeizes, der ihn beim Guiscard verzehrte, künden Penthesileas Verse:

> Den Ida will ich auf den Ossa wälzen,
> Und auf die Spitze ruhig bloß mich stellen.

Und als man der wilden Titanin einwirft: Das ist das Werk der Giganten! antwortet sie echt kleistisch:

> Nun ja, nun ja: worin denn weich ich ihnen?

Und wie für Kleist der Guiscard sein letztes und höchstes Ziel war, mit derselben Leidenschaft ersehnt Penthesilea den herrlichsten aller Helden: Achill. Liebe und Haß, natürliche Kraft und Zerstörungswut ist gleich viel in Kleist wie in seiner Heldin. Die Forderungen der Vernunft haben für sie keine Geltung, wenn ihr Gefühl, ihre Leidenschaft spricht. Auch Kleist hatte sich nicht mäßigen können. Wir kennen das furchtbare Bekenntnis, das er aus Genf an die Schwester schrieb, als ihm die Vollendung der Guiscard-Tragödie nicht gelang. „Ich habe nun ein Halbtausend hintereinander folgende Tage, die Nächte der meisten mit eingerechnet, an den Versuch gesetzt, zu so vielen Kränzen noch einen auf unsre Familie herabzuringen; jetzt ruft mir unsre heilige Schutzgöttin zu, daß es genug sei." Und Penthesilea stöhnt in verzweiflungsvollem Schmerz auf:

> Das Aeußerste, das Menschenkräfte leisten,
> Hab ich getan, Unmögliches versucht,
> Mein Alles hab ich an den Wurf gesetzt;
> Der Würfel, der entscheidet, liegt, er liegt:
> Begreifen muß ichs — — und daß ich verlor.

Die Maßlosigkeit ihres Wollens suchte sie kurz vorher einzuschränken; doch der Dämon, der sie treibt, bricht immer wieder durch. Sie suchte sich in ihrem Schmerz zu fassen, sie wollte dem unerreichbaren Ideal entsagen, wie Kleist in seinem genfer Brief sich Haltung zu erzwingen sucht. Aber die Tragik Penthesileas wie Kleists liegt gerade darin, daß sie nicht entsagen können, liegt in ihrer Unfähigkeit zum Kompromiß. In ihnen drängt ein Trieb, selbst das Unmögliche zu versuchen, die Himmelsleiter zu ersteigen, als Titanen zu kämpfen und unterzugehen. Und so folgt der wehen Resignation das wildeste Verlangen wieder. Auf die Spitze der von ihr aufgetürmten Berge will Penthesilea sich stellen und Helios „bei seinen goldenen Flammenhaaren" zu sich herniederziehen. Es ist eine auf persönlichem Erlebnis beruhende psychologische Beobachtung Kleists, wie das von Leidenschaften verdunkelte Bewußtsein die Realität der Dinge nicht mehr wahrnimmt, die Wirklichkeit vergrößert und zu ungeheuern Phantasiegebilden ausschweift, deren Grundton immer noch dem wirklichen Erlebnis entspricht. Von der höchsten Steigerung des

Ichs bis zu seiner Auflösung, zur Selbstvernichtung ist nur ein Schritt. Die Rasende, die befahl, auf den Geliebten alle Hunde zu hetzen, deren verzehrende Sinnlichkeit so wild und lüstern sich löst in dem Ruf: „Und mähet seine üpp'gen Glieder nieder", sinkt im nächsten Moment zusammen, und jeder Tod wäre ihr recht: sie würde sich in den Strom werfen, wenn die Fürstinnen, die mit sprachlosem Entsetzen ihrer Ekstase gefolgt waren, sie nicht zurückhielten. Wie Kleist, als er den Guiscard vernichtet hatte, in einem besinnungslosen Augenblick daran dachte, sein Leben wegzuwerfen, wie er an die Nordküste von Frankreich gewandert war, um in Boulogne sur mer französische Kriegsdienste zu nehmen, und wie er nur durch einen Zufall gerettet wurde.

Penthesilea mußte schließlich ihren Geliebten töten, zerfleischen das, was ihr das Liebste auf Erden war, was sie mit allen Fibern ihres Herzens ersehnte, wie Kleist seine Tragödie vernichtete, die ihm den Ruhm bringen sollte, der zuliebe er alles aufgab, der er sich opferte.

Wir sehen: die ungeheure Leidenschaft, die aus persönlichstem Erleben kam, ringt mit einem ganz selbstlosen, ganz objektiven Ideal: der Verkörperung einer menschlichen Tragödie. Es entsteht eine tragische Symphonie. Atemlos jagen die Leidenschaften dahin. Keine feierlichen Geberden, keine hallenden Akkorde, keine klassische Ruhe. Das Dämonische des Eros entbindet alle Affekte, jubelt in ekstatischen Liebesverzückungen und wütet und hetzt in beleidigtem Wahn die Geschlechter gegeneinander. Das Furioso dieser tragischen Symphonie, das wild und unaufhaltsam die Szenen durchtobt, wird nur ein einziges Mal durch ein breites Andante unterbrochen, das hell und harmlos-heiter einsetzt: die Liebesszene zwischen Penthesilea und Achill. Um so schärfer leuchtet der Kontrast der voraufgehenden und der folgenden Szenen.

Dieser breite Einschnitt in der Mitte des Werks, das keine Akteinteilung kennt, ist eine Meisterleistung der Komposition. Diese große Liebesszene zwischen Achill und Penthesilea gibt erst die Exposition und die Fabel des Stücks. Penthesilea erzählt dem Geliebten, der sie in entzückter Verwunderung um Aufschluß bittet über so viel Seltsamkeiten, die sein Auge sah, sie erzählt, während sie ihn mit Kränzen umschlingt — sich unterbrechend und die Rede wieder aufnehmend — von dem Staat der Amazonen, seinen Satzungen, seiner Entstehung. Sie erzählt dem Geliebten, und wir erfahren es mit ihm: wie der Aethioper König mit seinen Scharen das Prachtgeschlecht der Skythen niedermähte, wie die Sieger frech, barbarenartig sich in die Hütten der Frauen einbürgerten und ihre Liebe ertrotzten:

Sie rissen von den Gräbern ihrer Männer
Die Fraun zu ihren schnöden Betten hin.

Und wie die Frauen ihre Schmach rächten, wie sie am Hochzeitsfeste ihrer Königin die verhaßten Feinde töteten:

— das gesamte Männergeschlecht, mit Dolchen,
In einer Nacht ward es zu Tod gekitzelt.

Auf blutgedüngtem Boden entstand der Staat der Amazonen. Ein Frauenstaat, „der fürder keine andre herrschsüchtige Männerstimme mehr durchtrotzt, der das Gesetz sich würdig selber gebe, sich selbst gehorche, selber auch beschütze“. Gleich der feuerroten Windsbraut brechen die kriegerischen Jungfrauen in jenes Volk ein, das ihnen Mars selbst durch den Mund seiner Priesterin bestimmt, erkämpfen sich die Herrlichsten der Helden, führen sie in die Heimat, feiern mit ihnen „durch Heiliger Feste Reihen“ das Rosenfest, das Fest der Liebe, und schicken sie „am Fest der reifen Mütter auf stolzen Prachtgeschirren wieder heim“.

Es mag Kleist gereizt haben, in diese seltsame, märchenhafte, unwahrscheinliche Welt zu flüchten, hier seine Leidenschaften, die von der bürgerlichen Atmosphäre seines Alltagslebens gebrochen wurden, aufflammen zu lassen. Denn nur hier, in dem wilden Urstand der Natur, konnte er die Ausschweifungen seiner Phantasie in Taten und Handlungen umsetzen, konnte ihnen eine Atmosphäre geben, in der sie möglich waren oder zum mindesten glaubhaft erscheinen mochten. Die Maßlosigkeit seines Wollens — hier konnte sie sich austoben inmitten wilder Krieger halbbarbarischer Völkerstämme, in denen noch elementare, ungehemmte Triebe herrschten und in wollüstigen Orgien der Liebe oder des Hasses gegeneinander wüteten.

Alles Titanische, die reißende Kraft und ursprüngliche Wildheit, der tragische Heroismus, alles Dämonische seiner Natur — hier konnte es sich offenbaren. Das Unvergleichliche des Werks liegt darin, daß Kleist durch seine Kunst vermochte, die Ekstasen seines Innern so plastisch zu gestalten. In keiner seiner frühern Dichtungen hatte er es wagen können, die Fieber seiner Phantasie bis zu den geheimnisvollsten Perversitäten zu steigern und mit solcher Kühnheit wirken zu lassen. Kein andres seiner Werke hat diese orgiastische Sprache, die der sinnlichste Ausdruck seines Seelenzustandes ist. Sie stammelt und fiebert, sie jauchzt und singt und ist von dionysischer Lust, wenn es gilt, das Rosenfest, das Fest der Liebe zu feiern. Sie bändigt alle Gegensätze, die in der Seele des Dichters sich bekämpfen, sie rast vor Wut, und ihr Haß schäumt, und wieder sinkt sie zusammen, zittert in den Tönen leidenschaftlichster Liebe, ruht aus und badet sich in Wohlgefühlen, um im nächsten Moment aufzuspringen, zu hetzen und zu jagen, die wilden Affekte ausströmen zu lassen — in verzückten Visionen und weitausgreifenden farbenprächtigen Tropen.

3

Das Drama flutet wie ein mächtiges breites Epos dahin, wie ein reißender Strom, ohne besondere dramatische Verwickelungen. Aber

die epische Struktur des Dramas durchbebt ein heißer dramatischer Nerv. Kleist muß notgedrungen die Kämpfe auf den Schlachtfeldern, die er nicht auf die Bühne bringen kann, durch Boten berichten lassen. Das Theater fordert Handlung und Aktivität. Berichte und breite Erzählungen hemmen und unterbinden die Wirkung, die der Dichter erzielen will. Sie sind meistens kontemplativer, beschaulicher Natur, und der Zuschauer im Theater will weniger Reflexionen hören, als vielmehr durch den Willen und die Kraft der Handelnden mitfortgerissen werden. Kleist, der wie kein andrer die Formen der einzelnen Kunstgattungen kannte und beobachtete, triumphiert auch als Dramatiker in den epischen Bestandteilen seines Werks. Die langen Berichte, die breiten Erzählungen des Stücks sind angefüllt mit dramatischem Leben: in ihnen wird die äußere Handlung, die Kleist ganz hinter die Kulissen verlegte, sichtbar; sie spannen und reißen Leser und Zuschauer mit fort durch die Impressionabilität und Lebhaftigkeit, durch die vorwärtstreibende Kraft der anschaulichen Sprache. Es käme nur darauf an, daß sich Schauspieler fänden, die diese zerhackten, intermittierenden Jamben mit der Aktivität vortrügen, aus der sie entstanden sind, und die zugleich der geheimen Lyrik, der Melodie dieses abseitigen Stils ihren eigensten Ton abgewönnen. Diesem Stil ist alle Schillersche Rhetorik, jedes schwunghafte Pathos fremd. Die Penthesilea kennt keine Monologe, die der Dramatiker Kleist immer zu meiden sucht. Dafür wetteifert sein Temperament mit der bildnerischen Kraft seiner Sprache, um im Dialog durch Unterbrechungen, durch halbe und Viertel-Sätze, durch Pausen, durch plötzliches Verstummen, durch ein verhaltenes Schweigen, das beklemmt und vereist — durch alle diese Mittel versucht er den ergreifendsten Ausdruck für den momentanen Affekt zu finden.

Nichts Schwereres und Verlockenderes zugleich für einen genialen Regisseur als der Versuch, aus diesem katastrophalen Werk — wie aus einem Vulkan die Lava — die innere Dramatik hervorbrechen, die Glut dieser Sprache zu einem verheerenden und beseligenden Feuer ausströmen zu lassen.

Was Kleist an Ausstattung, Dekorationen fordert, beschränkt sich auf das Primitivste: eine hügelige Landschaft an den Ufern des Skamandros mit einer Brücke über den Fluß. Und es ist nicht einzusehen, warum die Deutschen heute, wo die schwierigsten Forderungen des Wagnerschen Musikdramas überall mit dem reichsten Aufwand an Kräften erfüllt werden, nicht endlich auch die leidenschaftlichste Tragödie ihrer Literatur, die sie nicht lesen, von der Bühne herunter kennen lernen sollen in einer Form, die dem Willen und den Intentionen des Dichters bis in alle Details entspräche.

Dazu gehörte vor allem eine Schauspielerin von ganz ungewöhnlichen Qualitäten. Sie müßte jung sein oder noch scheinen können.

Sie müßte den Schmerz, die wehe Resignation der Duse haben, und sie müßte in ihrer erotischen Leidenschaft das Schicksalbestimmte ihres Wesens aufleuchten lassen. Aus ihrer Sehnsucht entsteht ihre Ohnmacht, und aus seligsten Gefahren taumelt sie sinnberaubt in berauschende Katastrophen, die zum Wahnsinn führen. Kleist zeichnet die ganze Skala einer im Innersten aufgewühlten leidenschaftlichen Natur: von tiefster Depression bis zum beseligenden Rausch wollüstiger Gefühle, von ohnmächtiger Verzweiflung zu ungeheuern Energien. Diesen Dämon seiner Heldin — „dieses töricht Herz: das ist ihr Schicksal" — sinnlich zu verlebendigen, könnte nur einer Künstlerin gelingen, die selbst etwas von einer Kleistschen Natur in sich trüge. Ihre Leidenschaft treibt sie in ganz extreme Seelenzustände. „Alles oder nichts" ist ihre wie Kleists Forderung, die aus innerstem Erlebnis kommt und die wirklichen Verhältnisse mißachtet und verrückt. Die Unerbittlichkeit ihres Verlangens und der gewaltige Ernst ihres Charakters kennt keine Zugeständnisse: sie siegt oder unterliegt. „Verflucht das Herz, das sich nicht mäßigen kann": aus diesem Ruf Penthesileas tönt die Grundstimmung seiner Seele. Die Darstellerin der Penthesilea müßte die Ursache dieses Fluchs und den Fluch selbst mit allen Nuancen ihrer Leidenschaft verkörpern.

Kleists Amazonenkönigin dürfte also nie und nimmer einer Heroine anvertraut werden, einer mächtigen Dame mit befehlshaberischem Organ, mit großen Gesten und weitausholenden Bewegungen, wie sie meist an unsern Hofbühnen zu finden sind, ebensowenig einer modernen Künstlerin, die mit aller Gewalt daraus eine pathologische Studie machte, das natürliche Empfinden, das bei Penthesilea von Liebe in Haß umschlägt, pervertierte und so die Reinheit ihrer Leidenschaft fälschte — sondern: ein zartes, schmiegsames, junges Geschöpf müßte sie spielen, ein holdes Mädchen mit einer hellen und süßen Stimme, braunen Locken, mit kleinen Händen und Füßen; und die Ausdrucksfähigkeit ihres Gesichtes und ihres Körpers müßte imstande sein, der gefährlichen Sensibilität, der nervösen Leidenschaft, die ihr Inneres durchtobt, in jedem Moment zu folgen. Man muß sie sehen, „wie sie mit den Schenkeln des Tigers Leib inbrünstiglich umarmt; wie „Glut ihr plötzlich, bis zum Hals hinab, das Antlitz färbt"; wie sie sich „mit einer zuckenden Bewegung" vom Pferd herabschwingt, die Zügel einer Dienerin überliefernd; wie sie, der Rede des Odysseus nicht achtend, sondern „mit einem Ausdruck der Verwunderung, gleich einem sechzehnjähr'gen Mädchen, das von olymp'schen Spielen wiederkehrt", sich zu Prothoe wendet und mit trunkenem Blick auf des Aeginers schimmernde Gestalt ausruft:

> . . . solch einem Mann, o Prothoe, ist
> Otrere, meine Mutter, nie begegnet.

Wir müssen sie so: verwirrt und stolz und wild zugleich, vor uns sehen, um ihren sinnlichen Reiz zu empfinden und dem Schwur des herrlichsten der Helden zu glauben, nicht eher von dieser Amazone Ferse zu weichen:

> Bis er bei ihren seidenen Haaren sie
> Von dem gefleckten Tigerpferd gerissen.

Gerade durch den Gegensatz der wilden Energie und der liebebedürftigen, nach Liebe verlangenden Sehnsucht ihres Innern wirkt sie liebreizend und vernichtend zugleich, und dieser Gegensatz stachelt in ihr alle Kräfte auf, verwirrt ihr „kriegerisches Hochgefühl" und jagt sie in wilde Kämpfe gegen den, den sie liebt, über den sie siegen muß, um wieder zu sich selbst zu kommen. Da sie ihn nicht überwindet, bricht sie besinnungslos zusammen; sie erwacht, und ihre jubelnde Liebe verkehrt sich in wütenden Haß ob der Grausamkeit des Peliden, dem gegenüber — und das ist ein feiner Zug des Dichters — sie sich jetzt ganz als Weib und nicht als ebenbürtigen Gegner fühlt:

> Mir diesen Busen zu zerschmettern, Prothoe!
> Ists nicht, als ob ich eine Leier zürnend
> Zertreten wollte, weil sie still für sich
> Im Zug des Nachtwinds meinen Namen flüstert?
> Dem Bären kauert ich zu Füßen mich
> Und streichelte das Panthertier, das mir
> In solcher Regung nahte, wie ich ihm.

In der Handschrift lautete diese Stelle noch persönlicher: „Die Brust, so voll Gesang, ein Lied jedweder Saitengriff auf ihn!" Hier spricht nicht mehr die Heldin, die in der Schlacht unterlag, hier zittert in weher Lyrik die Liebe eines Weibes, das geliebt sein will, und das seine grenzenlose Liebe nicht erwidert, sondern aufs Roheste und Brutalste beleidigt sieht. Und da sie das glaubt, ruft sie in wilder Verzweiflung aus:

> Staub lieber, als ein Weib sein, das nicht reizt.

Sie fühlt sich als Weib mißachtet und geschmäht, sie reißt sich den Schmuck vom Leibe und verwünscht die, die sie heut zur Schlacht geschmückt, „die Gleißnerinnen", die sie rechts und links mit Spiegeln umstanden und ihre Schönheit — „der schlanken Glieder in Erz gepreßte Götterbildung" — priesen.

Die Schauspielerin, die es vermöchte, das Heldische, das Wilde und Kriegerische dieser Königin glaubhaft zu machen, würde also nur dann vollkommen sein, wenn sie zugleich das Weibliche, die sehnsüchtige Passivität, die entzückende Eitelkeit, die sinnliche Begierde Penthesileas verkörperte, wenn sie weniger eine heroische Natur gestaltete — Kleist schuf nie reine Heroen — sondern ein leichtverletzlich Weib, eine Schwester des Prinzen von Homburg, widerspruchsvoll und kompliziert, von heißen Affekten gejagt und gehetzt, und beherrscht von dem absoluten Gefühl ihrer Liebe. Und dieses Gefühl schwemmt alle Hemmungen

fort und steht selbst als ein unerschütterlicher rocher de bronce in ihrer Seele, der nicht wankt, der noch den wildesten Stürmen ihrer Leidenschaft trotzt. Erst als sie im Wahnsinn das Furchtbare getan: als sie den Geliebten getötet und verstümmelt hat in der entsetzlichen Orgie beleidigter Wollust; als sie sich durch grauenvolle dialektische Scherze zu betäuben sucht; als ihr Dämon nach langer Verirrung, aus der ein tragischer Hohn grinst, sie zur Selbstbesinnung kommen läßt; als sie mit grausiger Klarheit ihre Tat erkennen muß — da konzentriert sich wieder ihr Gefühl, und der erlösende Tod wird ihr der letzte und höchste Wunsch. Lächelnd gibt sie der treuen Prothoe, die sie vor Selbstmord zu schützen sucht, den Dolch. Sie bedarf keiner Waffe. Ihr Geschick hat sich erfüllt. Das Gefühl, nichts als ihr Gefühl ist die Waffe, die sie braucht. Mit letzter Konsequenz findet sie — kraft der Stärke ihres Gefühls — den Tod.

Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder,
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
Hart mir zu Stahl, tränk es mit Gift sodann,
Heißätzendem, der Reue, durch und durch;
Trag es der Hoffnung ew'gem Amboß zu,
Und schärf' und spitz' es mir zu einem Dolch,
Und diesem Dolch jetzt reich ich meine Brust:
So! So! So! So! Und wieder! — Nun ists gut.

Der Dichter gibt in ihrem Schmerz die Wollust ihres Todes. Und wie der Paroxysmus ihrer Liebe, da sie die Hunde auf den Geliebten hetzte, ihn zerfleischte und die Zähne in seine weiße Brust schlug, da sie den Leichnam schändete — wie sie in diesem Orgasmus der Sinne in Blut und Wunden wühlt, das erinnert an die ‚Bakchen' des Euripides, wo wütende Weiber einen Menschen zerfleischen. Eine geheimnisvolle sinnliche Mystik, die ähnliche Visionen des Novalis erzeugte, glorifiziert die Gemeinsamkeit des Todes in solcher Leidenschaft zu einem dionysischen Lied der Selbstauflösung. (Schluß folgt)

Jugend / von Alfred von Winterstein

Feurig träumen, stumm vor Wissen;
Schwermut, die kein Ziel sich schafft.
Jung sein, heißt: noch warten müssen,
Ein Gefangner eigner Kraft.

Liebesgier im tollen Herzen,
Bang durchglühter Schemen Flucht.
Ach! Nach höllisch-dumpfen Schmerzen
Wachse, Schatten; reife, Frucht!

Paul Wegener / von Herbert Jhering

Moderne Zweifelsucht glaubte, den Tatmenschen als Kulturfaktor streichen zu können. Eine Schwächlingsperiode begann. Der Mann wurde nur nach seinen Nerven, nicht nach seinem Willen beurteilt. Und es schien fast, als ob die Diktatur dieser Wertung wie ein Krankheitsstoff den psychischen Organismus des Mannes zersetzt hätte; daß nun wirklich als große Männer nur Vertreter des von Willen und Zweck abgelösten Geistes geboren, die Menschen der Tat nur durch ein brutales, geist- und kulturfeindliches Junkertum vertreten würden; daß eine Synthese des Tat- und Gedankenmenschen — die doch das Altertum in Perikles, Caesar, Augustus, das Mittelalter in Kaiser Friedrich dem Zweiten und den Renaissancehelden vollzogen gesehen hatte — künftig unmöglich sei. Zwei Pole, die nie zueinander können, traten Geist und Tat, Nerven und Wille an die äußersten Enden einer Welt. Sobald aber scheinbar die letzten hinüberfühlenden Wurzelfasern getilgt waren, geschah etwas, was die polaren Kräfte einander wieder näherte. Aus dem ängstlichen Nichtswissenwollen von der Tat, dem hysterischen Ausweichen vor allen Willensanspannungen wurde das Bekämpfen, das Besiegenwollen des Willens. Die Nerven gingen aus der Defensive in die Offensive über: der Antiwille entstand. Diese Monumentalisierung der Nervenkraft hat ihren typischen Ausdruck wieder in einem Vertreter der Schauspielkunst gefunden: in Albert Bassermann. In ihm, den man den Dostojewski der deutschen Bühne nennen könnte, kämpfen beide Gegner den Todeskampf der Vernichtung. Draußen aber, im großen Zusammenhang des Lebens, nahm dieser Kampf eine überraschende Wendung. Denn nun sich Nerven und Wille als ebenbürtige Feinde gegenüberstanden und die Schlacht begann, ließen die tödlichen Wunden, die beide davontrugen, nur zu bald fühlen, daß hier keiner als Sieger, aber beide als Leichen die Wahlstatt verlassen würden. Aus der Erschöpfung wurde Besinnung. Der Schlachtruf wechselte. Statt: „Hie Nerven, hie Wille!" „Hie Geist, hie Tat!" hieß es nun: „Nerven und Wille!" „Geist und Tat!" Das neue Ideal der Männlichkeit sollte die Synthese glücklicher Perioden der Vergangenheit in organischer Durchhärtung wiederholen. Dieses Ideal, das sein dichterisches Abbild schon in Shakespeares Heinrich dem Fünften gefunden hatte, erstrebt nichts andres als die Synthese: Tasso—Antonio, Hamlet—Fortinbras, oder um die weiteste Perspektive zu öffnen: Nietzsche—Bismarck. Aber nicht, um auf den Harmonien eines bequemen Kompromisses auszuruhen, sondern um aus der Durchwirkung aller geistigen und körperlichen Triebe gesteigerte, ungeahnte Schöpferkräfte zu gebären.

Wie ein neuer Menschheitstypus, der sich ans Licht arbeitet, immer zuerst in den Wesensmischungen großer Schauspieler erkennbar wird,

so war es auch hier. Der Darsteller, der in seinen Schöpfungen deutliche Züge dieser kommenden Männlichkeit aufweist, ist Paul Wegener. Anfangs allerdings war es zumeist die Art seiner Kunst, waren es die Aeußerungen seines Gestaltungstriebes an sich, die sich in diese Zeitlinie einordneten, weniger die Rollen, in denen dieser Trieb restlos aufgegangen wäre.

Der muskulöse Körper Wegeners, sein breites, knochiges, scharfkantiges Gesicht, der wilde Klang seiner rauhen Stimme scheinen nur für brutale Barbaren geschaffen zu sein. Man denkt an den Hunnenkönig Etzel, man denkt an Steppenhäuptlinge, an Sklavenhändler, Wirte von Matrosenschänken, Segelschiffkapitäne, amerikanische Selfmademens, kurzum an abenteuernde Glücksritter aller Sorten, an Kerle, die fluchen, wenn sie sprechen, die treten, wenn sie befehlen, denen die übrigen Menschen räudige Köter sind. In fast allen Rollen gibt es denn auch Stellen, in welche diese ungebrochene Urkraft wie ein Strom der Vernichtung hineinfährt. Dann spannen sich die Muskeln, straffen sich die Glieder, verzerrt sich das Gesicht zur höhnischen Fratze, dann prallen die Worte gegeneinander wie zersplitternde Felsen. Wer von Wegener den Schrei des geblendeten Gloster vernahm, den erschütterte das Geheul Polyphems. Wer von ihm das Toben des ichberauschten Holofernes hörte, den durchdrang das Gebrüll blutgieriger Wüstenlöwen.

Das Problem beginnt aber erst da, wo sich diese ungebärdige Wildheit nicht nur gegen andre, sondern zugleich gegen sich selbst kehrt, wo sie sich auf die eigenen Gedanken und Gefühle stürzt. Dann hebt ein verzweifeltes Ringen an um Vereinigung körperlicher und seelisch-geistiger Mächte. Die Rolle, die eben diese Gegensätze als um Vermischung werbende Grundkräfte in sich trägt, der Holofernes, wollte Wegener nicht zur Einheit zusammenwachsen. Durch den organischen Dualismus der Aufgabe wurde der organische Dualismus seiner Natur erst recht geweckt und glaubte, das zweigegrabene Bett gefunden zu haben, in das er fessellos hineinbrausen konnte. Wenn aber eine gefährliche Naturveranlagung einer gefährlichen Rolle so sehr entgegenkommt, heißt es, sie nicht zu entfesseln, sondern zu bändigen, da sonst die schon überzeichneten Linien noch einmal überzeichnet werden.

Weil sich jedoch bei Wegener dieser Dualismus nicht, wie bei Bassermann, als das selbstzerstörerische Ringen zweier Innenkräfte (Nerven und Wille), sondern als der Kampf einer Außen- mit einer Innenkraft (Körper und Geist im weitesten Sinne) gibt, steht er einer Synthese jener Innenkräfte viel näher als Bassermann. Denn die robustere Körperlichkeit ruft durch den brutalen Widerstand, den sie psychischen Revolutionen entgegensetzt, zuletzt den innern Gesamtorganismus zum Kampf wider sich auf. So verwachsen sich die auseinanderstrebenden Glieder. Und bei schärferer Beobachtung entdecken wir denn

auch, daß die intellektuellen Aeußerungen Wegeners in seinem Tatmenschentum wurzeln, daß sein Nerven- und Gefühlsleben sofort einmündet in den Strom seines Willens.

Nie könnte Wegener Faust sein. Ihn würde nicht der Drang nach Erkenntnis, sondern der Drang nach Macht treiben. Alles Geistige ist ihm Mittel, nicht Zweck. Die Gedanken umschleichen etwas Fremdes, das sie packen wollen. Sie ducken sich und springen aus dem Versteck auf ihr Opfer: von dieser lauernden Energie leben die nihilistischen Spitzfindigkeiten seines Franz Moor wie die feigen Sophismen seines Königs Claudius. Eine ähnliche Energie würde Richard dem Dritten den gefährlichen Atem einblasen. Die Gedanken gehen aufrecht und fassen den Feind ruhig an der Hand: von der Rücksichtslosigkeit dieser ehern schreitenden Logik würde ein Zerstörer wie der Gustav in Strindbergs ‚Gläubiger', der Menschen wie Uhrwerke auseinanderschraubt, dämonische Wirklichkeit empfangen. Denn es ist etwas unheimlich Aktives in dem Denken dieses Schauspielers: ein würgendes Umklammern, ein Vergewaltigen; ein eisernes Niederschlagen, ein unbekümmertes Hindurchgehen wie durch Luft. Und es ist klar, daß dieser willengehärteten Geistigkeit aller flackernde Glanz für den züngelnden Hohn des Mephisto fehlen muß.

Nie könnte Wegener Tasso sein. Wohl wäre sein Nervenleben differenziert genug, auf jede Stimmungsschwankung, jede Gefühlsreizung zu reagieren. Das seelische Unbehagen würde ihn aber nicht in sich selbst zurücktreiben. Es würde als kranker Wille nach außen treten. Denn das kennzeichnet alle Spätlinge Wegeners: die Gewalttätigkeit, mit der sie ihre Schwäche als Stärke dokumentieren. Die Gebärde, mit der sie sich ihre Müdigkeit als finstern Panzer umgürten. (Man erinnere sich an seinen Kandaules.) Die Haltung, mit der sie ihre Zerrissenheit als grimmige Waffe schwingen. Aus dieser Sphäre müßte uns Wegener einen ergreifenden Macbeth schenken.

In solcher seelischen Empfindlichkeit aber, die nirgends resignierende Sehnsucht, stets nur den Willen zum Glück kennt, liegen auch die Möglichkeiten zu unzerstörter, geschlossener Männlichkeit. Zu einer Männlichkeit, die so zart fühlt wie Peter Altenberg und so willenshart diesem Gefühl Geltung verschaffen kann, wie einst Hebbel, weil eiserner Wille es wieder ins Gleichgewicht hebt. Hier steht der Graf von Gleichen. In ihm fand Wegener zum ersten Mal eine Rolle, in der sich die Mischungen seines Wesens schlackenfrei löften, die dieselben Keime neuer Männlichkeit umschloß. Die Gefühle des Kreuzfahrers haben sich verstrickt. Aber keiner seelischen Marter unterliegt er. Kein Wirbelwind knickt ihn. Denn ruhig quillt Erkenntnis auf und klärt alles. Beide Gefühle sind da, also haben sie Recht. Recht will Genüge. Mit beiden Händen packt er das Glück. Er kennt nicht Johannes Rosmers weltabgewandte Gefühlseingesponnenheit, kein Zurückscheuchen

innerer Gesichte, keine traumferne Distanz zu den Idealen. Auf der Brücke des Willens schreiten sie hinüber in die Wirklichkeit. Traum wird Gefühl. Gefühl wird Erkenntnis. Erkenntnis wird Tat. Nun dringt aus diesem Künstler eine Vereinigung von zarter Verhaltenheit und unbeugsamer Energie, die erschüttert. Nun wird er leise, schüchtern — und ist doch rauh und hart. Nun beruhigen sich die Mienen, und wie abziehendes Gewitter zuckt es nur drohend um die Schläfen. Wenn aber dieser Ritter die Absage an die „unbekannte Macht" spricht, dann scheint in dem ehernen Klang seiner aus Abgründen wachsenden Worte der ganzen Menschheit Trotz und Nichtachtung gegen den Himmel zu schlagen. Zu unheimlicher Ruhe erstarren seine Züge — ein Standbild menschlicher Unbeugsamkeit.

Diese bildsäulenhaften Augenblicke Wegeners wiederholten sich in seinem Alba, der dem steinernen Gast glich, in seinem pantomimischen Scheich, der zu der Monumentalität einer Statue aufwuchs. Von diesem Trotz lebte sein Berengar, sein verwitterter Gloster. Willensgeistige, gefühlstätige Männlichkeit aber hat Wegener nur noch zweimal darstellen dürfen: im ‚Arzt am Scheideweg' und in ‚Major Barbara'. Und während sonst seine Gestalten nicht ohne eine geringe Sprödigkeit waren, brach aus dem Undershaft ein breiter, saftiger Humor hervor, der die Tore zu neuen Reichen aufstieß (man denkt an den Götz, vielleicht an den Falstaff), sich bis heute aber nur auf Umwegen entfalten durfte: als der schmunzelnde Zynismus des Biron im ‚Heim', als die groteske Verzerrung der Hexe im ‚Faust'.

Auf Wegener warten zu Unrecht versteckte Gestalten in allen Winkeln der dramatischen Literatur. Mit ihm müßte Reinhardt Kleists ‚Guiskard' erneuen, Grabbes ‚Napoleon' versuchen, mit ihm als Peter sich an Immermanns ‚Alexis' heranwagen. Die letzten Entwicklungsmöglichkeiten Wegeners aber werden an die Entwicklung des modernen Dramas gebunden sein. Wohl wird sich seine Kunst an jeder neuen Rolle bereichern und vertiefen, von Aeschylus bis Shaw ihre freie, gefestigte, zukunftssichere Männlichkeit entfalten. Welche stilistischen Neuwerte sie aber einer kommenden Schauspielkunst noch darüber hinaus erobern kann, das wird — gerade weil Wegener kein Zeitloser ist, wie Matkowsky es war — von den stilistischen Bestrebungen des neuen Dramas abhängen. Darum müßte er, nachdem er vorher Greiners Boccanera gespielt hat, an Paul Ernst herangelassen werden. Aus diesem Bündnis würde, auf dem Weg seines Alba und seines Scheichs, etwas ganz Neues, Eigenartiges entstehen: eine kothurnerhöhte, maskenstarre, flächenhafte, monumentale Schauspielkunst, die doch, weil sie durch die ganze Entwicklung der Moderne gelaufen ist, nichts Akademisches, Totes hätte. Die ausbrechendes Leben mit eisernen Klammern gebändigt hielte. Auch Wegener weist, wie die Durieux, vorwärts in die Zukunft und zurück in die Antike.

Ariadne auf Naxos / von Emil Ludwig

Dieses im Herbst (zusammen mit einer Tragischen Dichtung ‚Atalanta') bei Oesterheld & Co. erscheinende Werk, in waldiger Gegend über dem Meere spielend, schildert zwischen Chören der Okeaniden, Najaden, Dryaden, Satyrn die Ankunft des Theseus, seinen Abschied von der schlafend hier ausgesetzten Ariadne, seine Abfahrt; dann Ariadnes Erwachen inmitten der Chöre, ihre Klage und die Ankündigung des nahenden Dionysos durch die chorischen Erscheinungen der Iris, der Chariten, Horen, Eroten, des Hermaphroditos; weiter das Nahen der Nymphen und Satyrn, der Silene, Bacchanten und Maenaden, endlich des Dionysos selbst. Hier folgt das letzte Viertel der Dichtung.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Dionysos (vom Wagen steigend, streichelt die Panther):
Unsterbliches Geschlecht, das nie ermüdet!
Von allen Gaben, die mir Moira lieh,
trüg' ich die Panther, unermüdlich fliegend,
als letzte rück zur Mutter. — Tränkt sie wohl,
ihr Blut sprüht aus den Fibern. Kommt herab,
mit Krügen ihr auf meinen Speichen schwebend,
Hebe und Ganymed, und gießt mir ein —
daß ich mich noch verjünge!

Hebe (gehorchend): Herr, was solls?

Ganymed (ebenso): Glühst du verjüngter nicht mit jeder Nacht,
daß du in dieser nach Verjüngung trachtest?

Dionysos (den Becher leerend): Hier harrt die Sterbliche!

(Eroten, Chariten, Horen öffnen den Kreis an der Grotte, Ariadnen inmitten allein lassend)

Chöre (der Bacchanten, Silene, Maenaden, leise):
Blickt hin — Wer ists —
Ein sterbliches Weib?
Wie zittert ihr Leib —
Sie will sich erkühnen,
dem Gotte zu dienen —
Trauer in Mienen? —
Schweigt!

(Alle umstehen den Gott und sie in weitem Kreise)

Dionysos: Ich bitte dich, indem ich dich begrüße:
du sollst nicht zittern. Flöt' und Pauke schweigen,
das Licht der Fackel glüht im Kreise stumm,
der Panther fremde Art sei dir vertraut,
du magst geruhig deinen Blick erheben,
mit Ariadne spricht ein Gott! Wohlan!

Ariadne: Noch stand ich nicht vor eines Gottes Blick,

doch da du von besonderer Schar geleitet,
die Weins und Tanzes voll, bekränzt wie du,
so nenn ich deinen Namen, den mir wies
der Sänger Lied: Du bist Dionysos!

Alle Chöre (in kurzem Tumult): Evoë! Evoë!

Dionysos: Ich bin es. Was begehrst du?

Ariadne: Ich verschmachte!

Dionysos (indem er mit dem Thyrsos wider den Felsen schlägt):
So schlag ich dir den Quell des Weins! Und fließe,
bis sie ertaumelt!

Ariadne: Dank! Doch ich verschmachte
nach Theseus, nicht nach Weine!

Dionysos: Wein ist Theseus!
Die Glut, die deinen Leib erröten macht,
die Glut, die deine Augen zitternd fühlen,
die Glut, die Wang' und Busen dir bedeckt,
von ungestümem Wollen überflogen:
die Glut ist Weines Glut. Und da du fühltest,
wie Wang' und Leib, wie Aug' und Busen glühten,
als du von Theseus Last den Streich gewannst,
so ruf ich dir noch einmal: Wein ist Theseus!
Drum — Ariadne, trinke!

Ariadne: — Du gebietest,
so muß ich trinken. (Sie trinkt vom Weinquell)

Alle Chöre: Evoë! Evoë!

Echo (unsichtbar): ... Evoë! ...

Dionysos: — Hör ich dich wieder, scheue Dryas? Echo,
willst du dich nicht entschleiern, Oreade?
Denn selbst ein Gott hat dich noch nicht gesehn,
und keiner weiß, ob du so schönen Wuchses
als klar von Stimme bist. — Trank Ariadne?

Ariadne (leise): Sie trank und senkt sich zitternd auf das Knie:
Wo birgst du Theseus?

Dionysos: Sahst du jemals Götter?

Ariadne: Im Traum.

Dionysos: Wohlan! Du träumst! Im Traum erscheint
dir Sterblichen ein Gott. Doch glaube mir,
der zwischen Traum und Welt die Brücke wandelt:
Du träumst den Gott — in Wahrheit ist es Theseus,
der vor dir prangt, den du zum Busen ziehst,
dem du, ein Weib, unsterblich hingegeben:
Noch einmal: Ich bin Theseus!

Ariadne: Herr, vergib:
Ein andres Bild bewahrt' ich.

Dionysos: Rauhe Waffen?
Geschienten Arm? Umpanzert starre Brust?
So du es forderst, heiß ichs mich umschmiegen.
Doch da du auf das Lager sankst im Kiele —
sank er nicht panzerlos?

Ariadne: — Ach, panzerlos!
Indeß — (was mir bewußt, ist nur von gestern)
zwar weiß ich nicht, wer Theseus, der Athener,
— doch Theseus, weiß ich! war — ein Mann!

Dionysos: Wohlan! —
Schreckt dich des Mantels Ruh? — ich schlag ihn auf,
und mag die Braut entscheiden! (Er enthüllt sich)

Alle Chöre: Evoë! Evoë!

Dionysos: Was schlägt sich über deinem Haupt zusammen?
Von Flammen ists ein Meer! Dies ist der Wein,
den du getrunken — Theseus, den du trankst!
Denn Theseus ist in mir, wie Wein und Fackel,
des Mannes Wehr und Lust in Theseus war!

Ariadne (schwankend):
— Ist Theseus denn in dir: — ich suchte Theseus!
Ach, überm Haupt — vergib! zu viel — zu viel —
Noch gestern lag ich bei den Mädchen
und badete, Dianen gleich an Reine,
den Leib im Tau der Nacht. Bist du ein Gott, —
was willst du, daß ich sei! Welch sterblich Weib
mag sich Dionysos zur Braut erlesen?

Dionysos: Erlas er sich die Sterbliche zur Braut —
auf Naxos wird sie Göttin!

Ariadne: Naxos! Naxos!
Ist dies der Abenteuer Sinn und Ende?
Ich? Sterbliche?

Dionysos: Minos, dein Vater, ward
von Zeus erzeugt — wie ich.

Ariadne: Doch meine Mutter,
sterblich und schwach, gab mir die Schauer ein,
die einem Gott nicht ziemen.

Dionysos (leise): — Ariadne!
Sieh! wie's die Scharen schauert, die mir folgen.
Siehst du sie zittern? Jungen Weines Zeit,
der Trunkenheit erneute Raserei
braust über Naxos. Bald wirds Winter sein.
Bald naht der kürz'ste Tag. . . . Des schauern sie,
wenn daran sie gedenken. Ich, der Gott,
ich — Ariadne! — schauere. Wohl zu Delphi

hör ich die Priester bald geheime Opfer
auf meinem Grabe bringen. Denn ich sterbe —
Dionysos fühlt seinen Tod, er fühlt,
wie er erstirbt, wie er gestorben: Wisse,
und dessen schauerts ihn und schauerts diese —
so grauenvolle Nacht zu übertümmeln,
erzittern sie vor Lust und Schauer . . .

Ariadne: Weh!
Mußt du vor Lust ersterben? Gott, ein Gott,
wie sterblich die Gepaarten?

Dionysos: — Ariadne,
so Götter sterben an der Lust, wie ihr.
Der kürz'ste Tag, der Tag nach jeder Lust . . .
was zitterst du!

Ariadne: Ich lebte, dünkt mich, heut
den kürz'sten Tag.

Dionysos (verwandelt): Wohlan! Theseus ist da!
Gebt ihr aus euren Krügen, Ganymed,
da braust des neuen Mostes gier'ges Feuer
und schwingt sich auf zum Rande! Hebe! Her!
Laßt alle eure Pauken dröhnen! Auf!
Zum Lager eures Gottes rast der Wagen,
die Panther schütteln ihrer Zügel Saum,
und Ariadne auf des Wagens Enge
steht neben eurem Gott und leert den Krug!
Evoë!

Alle Chöre: Evoë!

Ariadne (die getrunken, ungewiß):
Ich bin an einem Ziele, fühl ich wohl —
doch wessen, weiß ich nicht.

Dionysos: Fragst du nach Wessen,
so frage Pluto und Proserpina —
Die künden dir die Bahn, wenn sie vollendet.
Ich aber weiß dir nichts, was vor mir war,
noch was sein wird, zu künden. Selbst ein Gott,
doch ohne Wissen jenseits dieser Stunde:
so ruf ich dir, zu folgen, denn es lohnt.
Ich darf dich zu den Sternen nicht entführen,
doch unter sie, so nahe, daß ihr Schein
den Scheitel solcher schönen Flechten säume,
versetz ich dich! Auf, Hymenaeos, auf!
(Er hebt sie auf den Wagen)

Alle Chöre: Evoë!

Hymenaeos (den Wagen umschreitend, indes die Chöre herandrängen und leise die Pauken schlagen):
Auf den Wagen
hat er getragen
sterblichen Weibes,
blühenden Leibes
göttliches Bild.
Wie aus ihren Augen Süße quillt,
strahlen seine Augen vor Verlangen,
das ihm mit Bangen,
schimmernd in Prangen,
Ariadne atmend erfüllt.
Kröne die Sterbliche,
Kröne die Braut!
Evoë!

Alle Chöre: Evoë!

Ariadne (auf dem Wagen, schwankend):
Evoë! Kröne,
die deine Töne
schlafend erriet!
Naxos entbreitet,
flackernd geleitet —
Braut und Insel werden Beseelte
dir, der kröne
stürmend in Schöne
aller Sterblichen schlafend Erwählte —
(leise) Evoë!

Dionysos (indem er sie mit einer Strahlenkrone schmückt):
Unter der Sterne
silberne Ferne,
glänzende Näh,
heb ich die Sterbliche,
kretische Tochter,
wie ich sie schlafend im Schiffe erspäh!
Evoë!

Alle Chöre: Evoë!

(Die Panther reißen auf des Gottes Zeichen den Wagen davon)

Alle Chöre (nachbrausend):
Raum dem Wagen!
Oeffnet die Brüste!
Fließe der Wein!
Sonnenbrand und Erdenfeuchte,
daß des Weines Röte leuchte!
Zum Lager des Gottes

senket die Sterbliche,
daß sie ihn trinke —
schauernd versinke —
Evoë! (hinwegbrausend)
(Es wird ganz still. Nacht durchaus)

Echo (als Epilog): Ich, unsichtbare Dryas, die ihr oft gehört
in dieses Spieles Klage und Entzückungen,
da alles nun entbrauste, trete leise vor.
Genug gelang mir, ist mir das gelungen heut,
mich selbst bei euch zu wecken — Echo, das ich bin.
Denn von Verrat und Klage, Süchten, Pein und
Lust —
nichts blieb zurück in dieser raschen, vollen Welt
als ich, der Widerhall. So halle euch zurück
so Sturm als Stille, Kriegers Schritt und Königs
Wort,
sein ungeduldiger Ruf wie der Betrogenen Klage,
Musik aus Iris Mund, Eroten leises Flehn,
der Nymphen Silberhall, der Faune frecher Schrei,
Bacchanten Brausewind, vor allem doch des Gottes
kristallene Rede, seines Siegs gekröntes Wort.
Mir aber tönt, indes euch solcher Schall entzückt,
schon seines Lagers Lust und Ariadnes Ton,
zu ihres Gottes Kraft wollüstig aufgestöhnt,
da sie den Wein aus seinem eigenen Kruge schlürft.
Doch solchen Halles Hall geziemt nicht eurem Ohr....
Ich, unsichtbare Dryas, schlüpfe leise fort
und lasse mich, das Echo, doch bei euch zurück,
das jene weckten. Lebet wohl!
(Sie verschwindet. Dann ferne)
... Lebet wohl! ...

Das budapester Theaterjahr / von Eugen Mohacsi

1

Viel Nachsicht gehört dazu, um von den budapester Theaterverhältnissen liebevoll zu sprechen. Von den gleichgewichtigen Faktoren, die bei einem modernen Theaterbetrieb in Betracht kommen, nämlich: Leitung, Regie, Bühnenkräfte, Autoren, Kritik und Publikum, wäre in der ungarischen Metropole das wenigste am Publikum auszusetzen. Es ist die Masse, wie sie auch in andern Großstädten die Theater füllt: vergnügungslustig, sensationslüstern, senti-

mental, naiv, aber dem wirklich Guten nicht abhold. Mit starkem jüdischen Einschlag, ist es südlich oder vielleicht pariserisch nervös und fordert eine spannende Handlung. Und doch hat gerade im verflossenen Theaterjahr das budapester Publikum, das gräßlich viel Zeitungen und wenig Bücher liest, Regungen bewiesen, die ihm zur Ehre gereichen: es hat Bühnenwerke bejubelt, die nicht bühnenmäßig, aber literarisch interessant waren. Und dabei handelte man aus gutem Instinkt, ohne erst von der Kritik zurechtgewiesen zu sein. Die Kritiker sind hier beinahe durchweg Berufsjournalisten, sind während des Tags und während der Nacht in den Redaktionen und Kaffeehäusern körperlich und geistig einander nahe, pflegen eifrigen, manchmal ihnen aufgedrungenen Verkehr mit Schauspielern und Autoren, die wieder meistens Berufsjournalisten sind, und werden so sachte beeinflußt von Sympathien und Antipathien und einem Nebenbei von Interessen, die nicht materiell, aber doch nicht imponderabel sind. Alles in allem: die Kritiker sehen sich bemüßigt, heimische Novitäten, wenn sie nur nicht von ganz talentlosen Neulingen stammen, laut oder leise zu beloben. Auch ist es eine von den Zeitungschefs verschuldete Unsitte, daß mit der Spaltenzahl gewertet wird: gewisse Theater und Autoren erhalten feuilletonlange Ehrungen, andre müssen sich mit kurzen Referaten oder gar mit Notizen zufrieden geben.

Da man in Ungarn bis jetzt hauptsächlich Stücke geschrieben hat, um Geld zu verdienen, wäre eigentlich auch von den Autoren nicht viel Gutes zu melden. Unsre begabtesten Lyriker und Novellisten zimmern Bühnenwerke, die von Kompromissen leben, und da ist es selbstverständlich, daß keine Edelwerke auf den Brettern erscheinen. Ja, es sei eigens darauf hingewiesen, daß die ungarischen Theaterstücke, die neuerdings in Deutschland zur Aufführung kamen, keineswegs die moderne ungarische Literatur repräsentieren. Es gibt eine moderne ungarische Literatur: in einer farbigen Lyrik sproßt sie, in einer talentstrotzenden Novellistik reift sie heran — auch Alexander Bródy und Franz Molnár gehören ihr mit ihren Erzählungen als Zierden an — und in der nächsten Zukunft wird dies dem deutschen Lesepublikum zu beweisen sein, soweit es sich durch Uebersetzungen beweisen läßt. Glücklicherweise machen sich auch schon in der Dramatik, trotz aller Handwerkerei, Ansätze bemerkbar, die Hoffnungen wecken.

2

Unter den sechs ständigen budapester Theatern — von denen für unsre Betrachtung die Königliche Oper, das Königstheater als Operettenbühne und das Stadtwäldchentheater als Vorstadtbude nicht in Betracht kommen — ist nur eines jugendfrisch: das älteste von allen, das Nationaltheater. Man denke: die staatlich subventionierte Bühne, das budapester Königliche Schauspielhaus, das ungarische Burgtheater. Das Haus der Tradition, dem es vor anderthalb Jahren noch an allem

fehlte, nur an kolossalem künstlerischen und materiellen Defizit nicht, hat binnen einigen Monaten, unter neuer Leitung, seinen beiden, von Publikum und Presse favorisierten Rivalen, dem Lustspieltheater und dem Ungarischen Theater, den Rang abgelaufen. Damals, als es an dieser historisch bedeutsamen Bühne zuging wie an einer, ach, bessern ungarischen Provinzbühne, hatten die Budapester den Schwur getan, das Haus bis auf weiteres nicht mehr zu betreten. Schauspieler mit großen Namen machten ihre kleinen Künste vor, eindressiertes Pathos aus der Comédie Française echote hohl durch den leeren Zuschauerraum, den man nicht voll bekommen konnte, denn das Theater hatte provisorisch ein neues, größeres Heim bezogen. Allwöchentlich kam eine Novität und fiel ab, und es war beinahe ein Fleck auf der Ehre, im ersten ungarischen Theater aufgeführt zu werden. Als es nicht mehr weiterging, wurde der Direktor entlassen, und der frühere Oberregisseur, Emerich Tóth, kam ans Ruder. Nun ereigneten sich im Nationaltheater Wunder. Die alte Gemeinde fand den Weg ins neue Haus, neue Bevölkerungsschichten wurden gewonnen, neue, vielversprechende Autoren erstanden, die alten Mimen scheinen sich verjüngt zu haben, junge talentierte Schauspieler passen sich dem alten Stil an, der hier schon mehr als Tradition, der wirklich Stil ist.

Den ersten Sieg des neuen Regimes erfocht Ende Oktober vorigen Jahres die Neuinszenierung des ‚Sommernachtstraums'. Dem Theaterkenner nichts Ueberraschendes: hat man doch hier vor etlichen Jahren Reinhardts unvergleichliche Aufführung genossen; aber einem ungarischen Publikum jedenfalls eine Offenbarung. Oberregisseur Alexander Hevesi hat dem genialen Berliner vieles abgeguckt, aber auch viel Eigenes in das Waldesleben verwebt, Altes sinnreich umgedeutet. Als höchstes Lob: was in des Regisseurs und Dekorateurs Macht lag, war Reinhardt ebenbürtig, ja, manches im raunenden Wald noch geheimnisvoller, märchenhafter. Die Handwerker rülpsten und schmierierten köstlich, ohne gemein zu werden. Die ganze Darstellung zeugte nicht nur von redlichem Wollen, sondern, was schließlich wichtiger ist, auch von gediegenem Können.

Das Eis war gebrochen. Es gab volle Häuser, man bekam Mut, einige Komödien schlugen ein, und selbst Shaw mit ‚Kapitän Braßbounds Bekehrung' eroberte sich die staatliche Bühne. Den größten Erfolg aber hatten neben Shakespeare zwei bis dahin theaterfremde Magyaren. Zuerst Sigmund Móricz mit seiner Bauernkomödie: ‚Dorfrichter Sári'. In dieser breitgetretenen Novelle ereignet sich blutwenig: ein Pantoffelheld von Dorfrichter ist amtsmüde, übertölpelt seine Frau, die ihn neu wählen lassen will, und hilft seinem Gegner zum Sieg. Auch eine Montecchi-Capuletti-Episode spielt mit, hat natürlich einen befriedigenden Ausgang. Also es geschieht blutwenig: aber wie diese Bauern leben und lieben und reden, das ist

herrlich erlauscht und urwüchsig. Man glaubt Figuren aus dem ‚Biberpelz‘ vor sich zu sehen, nur ohne den Zug ins Schurkische und unübertragbir magyarisch echt. Es zeugt für den Autor, einen Meister der Bauernnovelle, daß er nicht eine einzige außerdörfische Figur nötig gehabt hat.

Ganz merkwürdig ist es, daß auch der zweite große Erfolg im Nationaltheater einem Werk zuteil wurde, das den Forderungen einer modernen Bühnentechnik keineswegs zu entsprechen schien. Es ist von Desider Szomory und heißt: ‚Die hohe Frau‘. Dies ist noch nicht die präzise Uebersetzung des merkwürdigen ungarischen Titelwortes, das eigentlich eine allverehrte, tatkräftige, nicht mehr junge Frau alten Schlages bedeutet. Es ist ein Maria-Theresia-Drama, das nicht einen Augenblick um dramatische Wirkung buhlt, eine Reihe von Szenen lose aneinandergesetzt, wie in Gobineaus ‚Renaissance‘. Im Mittelpunkt waltet die hehre Gestalt der Habsburgerin und will Schicksal spielen und wird innerlich geknechtet. ‚L'Aiglon‘ ist gegen dies Stück ein Meisterwerk an Komposition zu nennen. Wie auf einem pointillistischen Gemälde die Farbenfleckchen, fließen hier die Reden und kleinen Eitelkeitsgesten von hundert Hofleuten, die Intrigen und Liaisons, die Heucheleien und edlen Regungen zu einheitlicher Farbensymphonie zusammen. Es ist eine grelle, aber doch traurige Symphonie: Maria Theresia, die betrogene Gattin, die enttäuschte Mutter, die verkannte Herrscherin. Dialoge gibt es vielleicht zweimal: Seelenerlebnis, Tragik, Stimmung — alles schwimmt in den meisterhaften Massenszenen. Dieses literarisch erdachte Werk enthält restlos eine Epoche, aber auch ein Menschenleben. Absolut nicht für die Bühne gedichtet, hat es die große Masse im Theater magnetisiert.

Mit diesen drei Taten und dem künstlerischen Ernst, mit dem das Geringfügigste hier in Angrif genommen wird, ist das noch an vielen alten Gebrechen leidende Nationaltheater wieder zum ersten im Lande geworden.

3

Bisher galt hierfür, und mit Fug, das Lustspieltheater. Das ist ein lukratives Unternehmen, das sich an französischen Cochonnerien gemästet hat und sich ab und zu auch etwas Literatur leistet, wenn die Literatur große Einnahmen verspricht. Ein flott zusammengespieltes Ensemble hat sich da für leichte Sachen Schablonen zurechtgelegt und entwickelt scheußlich viel Routine, die vor einem Jahrzehnt etwas Verdienstliches hatte, denn sie war die Befreiung vom damals verödeten, blutleeren Nationaltheaterstil; aber heute haben diese Schnellredekünste mit Kunst nichts mehr gemein. Mit wundersamem Instinkt hat man hier Molnár und Bródy gefördert, und es ist bezeichnend, daß die ungarischen Stücke, die im Auslande Kassenerfolge haben, alle aus dem Lustspieltheater kommen. Bemerkenswerte Uraufführungen gab

es hier nur in der ersten Saisonhälfte. Zunächst den ‚Taifun‘, ein Jongleurkunststück, das sich hie und da mit etwas Literatur drapiert. Falsch war das Japanertum, falsch die Stimme Tokeramos, nur eines hatte seine Richtigkeit: die Berechnung des Verfassers, des trotz dieser Spekulation vielverheißenden Melchior Lengyel. Dann aber, anfangs Dezember, kam Franz Molnárs ‚Liliom, Leben und Tod eines Strolches, Eine Vorstadtlegende in sieben Bildern‘. Wieder kein regelrechtes Drama, aber mehr, als bloße technische Fertigkeit je bieten könnte. ‚Liliom‘ ist einfach das Wertvollste, was für die moderne ungarische Bühne je geschaffen wurde. Franz Molnár, der mit seinem ‚Teufel‘ das Odium auf sich nahm, ein kalter Routinier zu sein, hat nun endlich gegeben, was man nach seinen dokumentenhaft wichtigen Novellen von ihm erwarten durfte: kein lebendiges Stück, aber ein blutendes Stück Leben. Ein Ringelspielausrufer, eine von den gaunerhaften Existenzen, die im Stadtwäldchen ihr Unwesen treiben, und ein Dienstmädchen, ein rührendes kleines Dienstmädchen vom Lande, finden einander an einem lauen Sonntagabend. Sie bleiben beisammen. Er schlägt sie, denn er ist nicht sentimental, aber sie betreut ihn, denn sie ist einfach und gut und anhänglich. Er arbeitet nicht weiter, und da sie ihm verrät, daß sie ein Kind haben wird, da läßt er sich zu einem Raubanfall überreden, wird ergriffen und begeht mit einem Küchenmesser angesichts der Polizisten Selbstmord. Dann kommt er in den Himmel, wie er ihn sich stets vorgestellt hat. Detektive bringen ihn hinauf, Sankt Peter ist ein Polizeikonzipist und verurteilt ihn zu etlichen Jahren Rosafegefeuer. Einmal darf er wieder auf die Erde, um seiner Frau und der inzwischen erwachsenen Tochter Gutes zu tun. Aber ach, er ist der Alte geblieben: er schlägt sein Kind und verwirkt damit für ewig das Himmelreich. Das sind nur Andeutungen. Molnár hat die budapester Extravillains für die Literatur entdeckt. Nicht eine Silbe erkünstelt er, sondern gibt einfach den Diebesjargon wieder, und man erkennt staunend: das ist die menschlichste der Sprachen.

Jetzt ist es am Platze, der zwei Schauspieler zu gedenken, die im ‚Liliom‘ die Hauptrollen innehatten. Julius Hegedüs, ‚der‘ ungarische Schauspieler — Teufel und Tokeramo — war wieder einmal unvergleichlich. Er hat viel Unvollkommenes in seinen äußern Mitteln, ist interessant häßlich, besitzt eine rauhe, nicht modulationsfähige Stimme, und trotzdem oder vielleicht deshalb überwältigt es einen, wenn er den Mund auftut. Etwa, wenn er sich auf die Mauer stemmt, ganz mutterseelenallein, und plötzlich, von seinem primitiven Gefühl übermannt, hinausjauchzt auf die Straße: „Ich werde ein Kind haben“. Und zärtlich kann er sein in seiner ungestümen Rauheit, und sterben kann er wie ein verendendes Tier. Irene Varsányi war Juli, das Dienstmädchen. Man hatte sie bisher immer nur als leichtfertiges

pariser Frauchen, als grande Cocotte in französischen Schwänken geschätzt, und nun spielte sie eine Paria und wurde eine der Größten. So schlicht und wahr und inbrünstig naiv haben wir noch keine auf der ungarischen Bühne gesehen. Sie war wie die kleine Genoveva auf der Chavannesschen Freske im pariser Pantheon, und war doch nur ein kleines Dienstmädchen.

Man hatte von Molnár wieder eine Blague erwartet und war teilweise enttäuscht; mit der Himmelreich-Episode wollte man sich schon gar nicht zufrieden geben. So brachte es ‚Liliom' nur zu einem Achtungserfolg. Aber das ist eben Franz Molnárs, des Dichters, größter Triumph.

4

Es wäre noch über das Ungarische Theater zu berichten. Das ist die jüngste dramatische Bühne mit jungen Kräften, aber eine Idealbühne ist es nicht. Wohl wird auch hier manches erstrebt — nur heute immer etwas andres als gestern. Direktor ist Ladislaus Beöthy, der unternehmungslustigste und manchmal opferwilligste unter den ungarischen Theaterleitern. Zwei Seelen wohnen, ach, in seiner Brust. Im verflossenen Theaterjahr war es die mammonlüsterne, deren Weisungen er folgte. So brachte er ‚Die Jungfrau' von Ludwig Hatvany und Melchior Lengyel zur Aufführung, eine unfertige Heiratskomödie, aus der sich durch Vertiefung so manches Schöne herausgraben ließe. Als erotisches Sensationsstück war es dem Premierenpublikum zu sehr, den dickhäutigen Theaterstammgästen zu wenig frivol. Unrecht geschah dem jungen Verfasser der Tragödie ‚Gyges und Tudo', Albert Homonnai. Er hatte ein bombastisches, aber ansonst talentiertes Werk geschaffen, das der dramatischen Kraft keineswegs entbehrte. Die grausamen Darsteller leisteten sich den Witz, lustig draufloszuextemporieren, und hielten sich an das Grell-Dilettantenhafte in dem Stück. Die elende Komparserie half zu dem Fiasko wacker mit. Auch mit andern heimischen Novitäten hatte der Direktor Unglück. Er ist ein sehr, sehr subjektiver Mann, also zu launenhaft. Für eine Tat wird ihm die ungarische Theatergeschichte jedenfalls Dank wissen, für die Entdeckung und Förderung des jungen Ernst Vajda. Sein nach Zschokkes Novelle bearbeitetes Lustspiel ‚Tantchen Rosmarin' ist nicht ohne Widerspruch aufgenommen worden, aber aus dem Aufbau der Szenen und andern Merkmalen, aus der absoluten Sicherheit, mit der Steigerung und Abstimmung der Situationen gehandhabt wurde, war klar zu ersehen: ein neues, großes Bühnentalent ist erstanden.

5

Von den übrigen vierzehn heimischen Novitäten, die das budapester Publikum im verflossenen Theaterjahr verschluckt hat, lieber nichts.

Dialektik der Liebe / von Max Brod

Zwei Dialoge

1. Die Erklärung

Er: Ich liebe die Frauen, die man sich nackt gar nicht vorstellen kann. Die man tagelang anschaut, in ihren schönen Kleidern, ohne recht zu wissen, ob ihre Taille schmal oder breit, ihre Brust voll oder schwach ist. Ferner liebe ich bräunlich-weiße undeutliche Gesichter; verwirrte dunkle Haare; Augen wie Sonnen, aber aus einem schwarzen Metall; rosige Finger, die ein Gefühl des Verschmachtens in einem erzeugen, solange man sie nicht berührt, sobald man sie losläßt; schmale Handgelenke, die einen so frischen Duft aussprühen, daß man glaubt, sie bewegen sich, selbst wenn sie ganz ruhig im Aermel liegen..

Sie: Warum erzählen Sie mir das? Sie sehen doch, daß mein Haar blond, mein Gesicht rosa, meine Augen grau, meine Finger weiß sind . . .

Er: Sie verstehen mich: daß ich das nicht gesagt hätte, wenn ich Sie nicht trotzdem liebte . . . trotzdem . . .

Sie: Aber meine Haare sind wirklich lockig . . .

Er: Ich verstehe Sie: daß Sie das nicht so genau bemerkt hätten, wenn Sie mich nicht liebten . . .

2. Der Abschied

Er: Mir scheint, du willst mich loswerden.

Sie: Im Gegenteil: du mich... Ich bemerke es seit einiger Zeit.

Er: Es ist nicht wahr . . . Aber nehmen wir einmal an, es wäre wahr, du hättest Recht . . . Dann dürftest du, wenn du mich wirklich aus aller Seele liebtest, diesen Willen in mir, dich loszuwerden, gar nicht bemerken, gar nicht in Worte fassen. Du müßtest ihn bekämpfen; mich erobern, mich festhalten wollen um jeden Preis. Wie eine Klette müßtest du an mir kleben, nicht scheuen, dich und mir lästig fallen, müßtest dich mir an den Hals werfen — das ist Liebe. Schamlos müßtest du aus Liebe werden; nicht aber, wie du jetzt tust, aus Feinfühligkeit nachgeben, unmerklich in den Hintergrund rücken, mir gleichsam den Abschied leicht machen. Du müßtest brutal und schamlos sein, ganz heiß von oben bis unten. Aber du bist taktvoll. Ja, das werde ich dir nie bestreiten. Taktvoll bist du. Du vermeidest klug und zart eine Szene, du wirst vielleicht sogar für eine anmutige Erinnerung beiderseits sorgen. Das alles, ja. Aber ist das alles Benehmen der Liebe?

Sie: Aber wer hat denn zuerst das Wort genannt: Du willst mich loswerden? Wer hat denn dieses Gespräch angefangen? . . .

Also auf dich kehrt alles zurück, was du soeben über mich gesagt hast. Auf dich paßt das alles. Auch auf dich . . .

Er (nach langer Pause): Das ist allerdings unwiderleglich.

Sie: Nun also . . . Was stehst du noch da?

Er: Einen Moment nur noch. Mir ist etwas eingefallen . . . ‚Auch auf dich‘ hast du gesagt . . . dieses ‚Auch‘ erinnert mich an mein ‚trotzdem‘ im ersten Gespräch. Es erscheint mir jetzt wie eine Rache!

Sie: Ich habe nichts zu rächen.

Er: Umso trauriger . . .

Reigen / von Robert Walser

Plötzlich, ehe es die andern alle nur wissen, ist einer als groß und bedeutend erklärt. Wer zuerst die Erklärung gegeben hat, das weiß später niemand unter der Schar ganz genau. Das Leben und das Spiel des Lebens scheinen auf einer Fülle von erhitzenden und erregenden Ungenauigkeiten zu beruhen, und es fühlen es alle, daß die Besonnenheit nicht das Hohe erreicht. Es sind aber auch welche da, die mit Mäßigem erstaunlich zufrieden sind, und so erstaunlich ist das wohl gar nicht. Die Wünsche und Begierden harmonieren letzten Endes immer mit den Fähigkeiten, und es vergeht kein Jahr, so empfindet der Mensch, was er ungefähr vermag. Im rundlichen Kreis des Spiels befindet sich eine Einsame, die weint. Nun benehmen sich die übrigen so, als bemerkten sie das nicht, und das ist doch immerhin schicklich. Wen ich bemitleide, zu dem soll ich auch hintreten und ihn umhalsen und ihm das Leben weihen, und davor scheut man denn doch ein wenig zurück. Wie tief und wie sehr müssen sie alle sich selbst schätzen und lieben. So lautet das Naturgesetz. Die Liebe spielt eine eigentümliche Rolle auf dem grünen Rasen des Lebens. Es lieben sich zwei, aber sie vermögen nicht einander auch zu ehren. Hier verachten sich zwei, und können doch sehr gut miteinander für den täglichen Verkehr auskommen. Liebe ist unergründlich und ein Ziel für Irrtümer. Da ist einer, der gern ein Gewaltiger wäre, aber man merkt es ihm schon an, daß er niemals Gelegenheit haben wird, zu herrschen und anzuordnen. Ein andrer möchte Bevormundeter sein und muß bevormunden. Seltsames Spiel des Lebens. Man sieht schneeweiße Schmetterlinge umherflattern: das sind Gedanken, deren Los das Flattern, Ermüden und Stürzen ist. Die Luft ist voll unsagbarer Sehnsucht, heiß von Entsagung. An einem entfernten Ort steht der Vater, und wenn eins der Menschenkinder zu ihm hinspringt, um eine Klage vorzubringen, lächelt er und bittet es, in den spielerischen Kreis zurückzutreten. Wenn ein Kind stirbt, hat es ausgespielt. Die andern aber spielen fort und fort weiter.

Rundschau

Käthe Hannemann

Das ist nun seine Jahre her. Sie spielten im Deutschen Volkstheater ein Schopenhauer-Pamphlet gegen die deutschen Universitäten, von einem grazer Hochschullehrer in einen ehrlichen Dialog gebracht und mit ein wenig allzu naiver Einfachheit dramatisch zurechtgebaut. Da gibt es bei dem allmächtigen Universitätshofrat einen Ball, und mitten in die Festfreude tanzt auf einmal das kleine, unbeachtete, verschüchterte Modistenmädel, das den Hut für die Professorstochter abliefern soll. Halb erschrocken noch in dem Bewußtsein seiner sozialen Entrechtung und doch wieder mit schöner Sicherheit eines tiefern, natürlichen Rechtsempfindens hascht es in der Trunkenheit eines guten Augenblicks nach einem Endchen Jugendglück und Frauenfrohsinn. Aus bösen Träumen wacht es auf. Die braunen Augen sind erstaunt, und um die schmalen, blutlos schmalen Lippen hängt ein Glanz der Seligkeit. Licht wird es da in ihr und uns: ein Mensch erwacht zum Glück, ein Mensch wird Mensch, und Jubelglocken schwingen, nicht allzu laut, gedämpft, geduckt zwar von der Schicht viel Jahre langen Leidens, aber doch aus Tiefen.

Das war Käthe Hannemann. Und so oft sie seither spielte, eines von diesen verscheuchten Mädchen, die leichtlich übersehen werden, weil ihr Menschliches schwerer wiegt, und sie in dem köstlichen Ding Seele verborgen tragen, was unkeusche Reklametrommlerinnen ihrer Reize auf die Epidermis schminken: immer war eine Szene des erwachenden Zusichselberkommens da, ein sanftes Aufschimmern des Menschlichen in einem Strahlenbündel Glück, ein wiener Walzer, der ein fremdes Mädel, ein Aschenbrödel zur seligen Erfüllung leitet. Die spröde Schale springt, und aus geöffnetem Herzen quillt Licht belebend in die verschlossenen Züge. Das fremde Mädel staunt und kanns nicht fassen, staunt auch über die fremde wiener Weise; denn es ist nicht aus dieser Stadt. Und unsere Leute, die an die weiche, zutunliche Schmiegsamkeit des süßen Mädels gewöhnt sind, haben wenig Verständnis für ihren harten Ton, der doch prägnant und erschöpfend ihr Wesen ausdrückt: ihre Keuschheit, ihren Stolz, ihre unzugängliche, aufsparende Innigkeit und ihr Verkanntsein. Bis er kommt: der Eine . . .

Ihr ganzes Schicksal scheint in diesem harten, puritanisch kargen Linienfluß gesammelt. Aber hier im Land der Katholiken, eine halbe Stunde vom kalksburger Jesuitenstift liebt man prunkhaftes Werben, aufbrüllendes Begehren, Gellen und Dröhnen. Hier hat man wenig Sinn dafür, daß einer warten kann und sich nicht zudrängt, weil er stolz in sich vertraut. Wer nobel seine Tür versperrt, der gilt nicht; man muß nicht, wie Paul Schlenther, unzugänglich sein, sondern, wie der Baron Berger, täglich mit Reportern konferieren, täglich in der Zeitung stehen, man muß lärmen

und laut sein. Dingelstedt, Makart und die Wolter, ihr Schrei und die Plakatkunst des Malers wie des Direktors: die drückten den Sinn dieser sinneberauschten Stadt aus. Für die spröde Verschlossenheit Käthe Hannemanns, für das Schicksal solcher in sich verschlossenen Menschen, die sich nicht ohne weiteres hergeben, verschwenden, vergeuden können, für diese Menschen, deren Reize ganz nach innen schlugen, Innigkeit wurden und ohne Aufsehen auf einmal still leuchtend werden — für solche Geschöpfe ist den Wienern kein Organ gewachsen.

Die Hannemann hat nichts, was sie locken könnte: kein aufragendes Heroinenmaß und auch kein Katzenkörperchen, keine schmetternde, aber auch keine flötende Stimme, kein Messalina- und kein Mizzi-Wesen. Ihre Gestalt langt nicht über Mittelgröße, sie ist stark, aber nicht üppig weich; der braune Kopf ist unsagbar sanft, um die Lippen ist ein Schüchternes, Schmollendes genistet, das in anklagenden Augenblicken rührend wird; und die Augen: diese wartenden, oft blicklosen Augen sind nicht von dieser Welt. Das Antlitz eines Weibes, das in vielen Nächten entbehrt hat. Ein Mädchenmund, der niemals noch geküßt und lange nicht gelächelt hat. Ein Mensch, der all sein Freudiges aufgespart, in sich gesammelt hat für den Augenblick des Glückserwachens. Dann leuchtet er, dann ist er schön; schön von jener impressionistischen Art des Werdens, Sichentfaltens, Zu-sich-selber-Kommens.

Nur schwere Rollen ‚liegen' ihr; Frauengestalten, die bedeuten, die nicht für eine Liebelei, wohl aber für eine Liebe gut genug sind. Man kann sich Kattwalds goldrotes Töchterlein sprühender, sylphidisch toller denken. Aber der leichte, leiernde Vers Grillparzers erhält im Munde dieser Spielerin einen gewichtigen Akzent, eine sinnverwurzelte Schwere, als hätte Hebbel heimlich den Rhythmus angeschlagen. Als sie sich an Philipps Seite um Carlos betrogen sah, da war die Hannemann nicht Spaniens Königin, doch mehr als sie: ein Weib, das mit seiner verschüchterten Menschlichkeit, seiner kindlich schmollenden Gekränktheit, seinem getöteten Liebesleben an unser Herz griff. Sie ist eine Schauspielerin, an der der krämerisch bilanzierende Heinrich Laube Spekulationsfreude erlebt hätte, denn ihre Gegenwartskunst erschließt Zukunftsperspektiven, die Größeres versprechen, als sie heute gibt. Ob sie den Solneßkranz bis an die Turmspitze tragen und Ella Rentheim sein wird: das mag meine Prophetie nicht entscheiden. Aber viele andre Ibsen-Frauen, die nichts als unverbrauchte, aufgesparte Güte sind: Frau Stockmann, Tante Julle und Günthers Gefährtin, die wird sie einmal wie keine Heutige, außer der Lehmann, verkörpern. Hans Wantoch

Von der Gura-Oper

Wenn wir Jüngern der Ueberlieferung glauben dürfen, müssen die ganz großen Wagnersänger und Wagnersängerinnen Giganten gewesen sein. Giganten der physischen Kraft und des Geistes. Aus dieser historisch gewordenen Zeit scheint die Leffler-Burckhard wie durch ein Wunder zu uns herübergekommen zu sein;

aus einer fernen, schönen Welt, deren Runen und Zauber uns immer fremder werden, je weiter wir von Wagner abrücken. Leistungen wie die Isolde dieser Frau versetzen uns wieder mitten hinein in den reinen Kunstenthusiasmus, in die ungeheure Energiespannung, die unter unsäglichen Kämpfen und Mühen schließlich Bayreuth erschaffen haben. Und erwecken unendliche Sehnsucht nach vollkommener Ausgeglichenheit der Aufführungen, nach Stileinheit, nach verdecktem Orchester und nach Weihe.

Aus einer mäßigen Aufführung von ‚Tristan und Isolde' ragte die Leffler-Burckhard hoch heraus. Diese Sing-Schauspielerin im guten Wagnerschen Sinne verfügt über mächtige Stimmittel, denen niemals eine Ermüdung, kaum eine Abnutzung anzumerken ist. Im Timbre ihres Organs vereinigt sich ganz wundersam Herbe und Süßigkeit, nordische Kälte und südliches Feuer. Sie hat das stärkste Gefühl für Rhythmus und die feinste Empfindung für dynamische Abstufungen. Zu diesen spezifisch musikalischen Tugenden, die in solcher Vereinigung und Vollendung schon eine Seltenheit sind, kommt eine große schauspielerische Begabung. Darunter versteht man bei Wagnersängern gemeinhin die Beherrschung des bayreuther Stils. Frau Leffler-Burckard aber war stark genug, sich von Beeinflussungen frei zu halten und ihre Isolde von Grund auf neu zu gestalten.

Sie gibt in der Tantris-Erzählung einen schlechtweg genialen Grundriß zum Verständnis dieser anmutlosesten aller Frauen — einen Grundriß, wie ihn kein Lehrmeister lehren, wie ihn nur wahrer Kunstinstinkt intuitiv erfassen kann. Sie ist in der Wut und dem Haß ihrer Liebe zu Tristan noch weiblich-mütterlich genug, um in der Erinnerung an die Pflege des Todkranken, an dem sie doch Morolds Tod rächen müßte, wie von genossenem Liebesglück zu singen. Wenn sie von der Wunde, die sie getreulich pflegte, im leisesten Piano, mit ausgebreiteten, offenen Händen, berichtet, da lüftet sich plötzlich wie von einem Windstoß der Schleier, und ihr rachebebendes Herz krampft sich in Liebe. Wenn sie daran denkt, daß sie heimlich selbst die Schmach schuf, als sie Tristan nicht tötete, daß sie ihm nun dienen muß: da hellen sich ihre Züge auf, da läßt ihre Stimme das Glück, die Wonnen der spätern Liebesnächte vorahnen. Im zweiten Akt lodert es in ihr und um sie in lichten Flammen. Ihre Hingebung an den Geliebten ist in den Ausbrüchen der Ekstase und in den lyrischen Ruhepunkten gleichermaßen von höchster künstlerischer Beherrschheit. Im letzten Akt gelang ihr der Jammer an Tristans Leiche unvergleichlich schön und rührend, während ihr der ‚Liebestod' von dem brutalen Dirigenten dieser Aufführung fast ganz verdorben wurde.

Dieser Kapellmeister, Herr Josef Stransky, war das Verhängnis einer Aufführung, die außer der genialen Isolde in Jacques Urlus einen italienisierenden, aber immerhin höchst beachtenswerten Tristan und in dem sympathischen und vielseitigen Herrn vom Scheidt einen wackern Kurwenal brachte. Herr Stransky dirigiert jetzt so lange in Berlin, daß über seine Qualitäten ein zusammenfassendes Urteil möglich

ist. Selbst das Blüthner-Orchester ist nicht so schlecht, daß es ein fähiger Kapellmeister nicht zusammenhalten und mehr als eine mechanische Reproduktion von Noten aus ihm herausholen könnte. Herrn Stranskys Fähigkeiten aber stehen im umgekehrten Verhältnis zu der Aufdringlichkeit seiner Bewegungen, aus denen kein Mensch klug wird, und die auch sattelfeste Sänger aus dem Takt bringen. Der kalte Routinier mit dem genial aussehenden Schmiß hört überhaupt nicht die falschen Noten, die jeden Musiker beleidigen müssen; über das mangelnde rhythmische Gefühl will er durch Tempihetzung hinwegtäuschen, und musikalisch geschmackvolle Phrasierung, Hervorhebung bedeutsamer Mittelstimmen, zarte dynamische Abstufungen wird das lauschende Ohr nicht wahrnehmen. Die Aufführungen des ‚Rings' litten hauptsächlich unter diesem Kapellmeister; dem ‚Tristan' gegenüber war er noch unreifer, fast hilflos. Hier wurde er geschoben, und nur der krampfhaftesten Aufmerksamkeit der Sänger gelang es, die Vorstellung ohne ernstern Unfall zu Ende zu führen. Bei der Stelle: „Das Wunderreich der Nacht . . ." im zweiten Akt (um nur ein Beispiel anzuführen) gab es einen Riß, der das Schlimmste befürchten ließ: die Geistesgegenwart des Herrn Urlus verhinderte glücklich eine Katastrophe. Wo so mühsam um den Zusammenhang mit der Bühne und um ein reines Zusammenspiel im Orchester gekämpft wird, kann die Poesie dieser poesieerfüllten Partitur natürlich nicht zutage gefördert werden. Nach einem Wort Bülows ist der beste Dirigent der, von dem man am wenigsten merkt. Danach wäre Herr Stransky der schlechteste.

Fritz Jacobsohn

Hamsun-Menschen

In der letzten ‚Schaubühne' findet sich ein Artikel von Peter Altenberg, der auf einen Essay ‚Hamsun-Menschen' Bezug nimmt und diesen Essay als „geist-reich" und „wahrheits-arm" bezeichnet.

Die also disqualifizierte Arbeit stammt von mir und erschien als Feuilleton im Neuen Wiener Tagblatt vor etwa fünf Wochen.

Ich habe nicht von „jenen Menschen, die Hamsun in seinen Romanen beschreibt", erzählt, sondern von den lebendigen Karikaturen dieser Menschen, entstanden durch die kläglichen und schäbigen Anpassungsversuche degenerierter Juden an ein von Hamsun erschaffenes literarisches Vorbild. Ich habe von den lächerlichen und schlau-verlogenen Zerrbildern gesprochen, die eine armselige Wirklichkeit den Hamsunschen Originalen nachgezeichnet hat; und nur von diesen.

Der Essay ‚Hamsun-Menschen', dem die Altenbergsche Suada gilt, handelt also nicht von den Helden der Hamsunschen Bücher, sondern von deren kümmerlichen Kopien seitens belesener Seelenkrüppel. Alle, die einzig und allein mit dem Maul zu leiden, zu lieben, zu hassen, sich zu opfern, zu resignieren und zu sterben wissen, fühlten sich getroffen und reagierten, indem sie sich dumm stellten und Hamsun in Schutz nahmen.

Alfred Polgar

Aus Menschenliebe

Einem berliner Theater wurde ein neues Drama mit folgendem Begleitschreiben anvertraut:

An die Dramaturgie!

Mein Salonstück ‚Um Fünfundsiebzigtausend‘ gestatte ich mir Ihnen einzureichen mit der Bitte um geneigte Berücksichtigung.

Die Handlung rollt eine bunte Geschichte von Künstlern und Künstlertypen auf mit ihren Launen und ihrem Milieu. Tanz, Musik, ernste und heitre Sachen, Malerei und Poesie — selbst Dekorationsentwürfe, alles dabei. Der erste Akt spielt in dem Chambre separée eines großstädtischen Cabarets und beleuchtet den eigentlichen Stoff der Handlung.

Bohémiens, Aristokraten, Lebemänner, Cabaretkünstler und wirkliche Künstler gruppieren sich um eine noch lose aneinandergefügte Handlung — und es ist alles getan, um das Milieu zu einem jener bunten, sprühenden Salons zu machen, die dennoch ihren intimen, durchaus vornehmen Charakter bewahren. Als Mittelpunkt in alledem die schöne exotische Tänzerin Lona Spiero, der das pikante Histörchen vorausgeht, sie sei unberührt und — für Fünfundsiebzigtausend zu haben.

Der zweite Akt spielt sich im Atelier eines Malers ab, der einst hoch stand und um so tiefer gesunken ist. Ein großes, kühnideales Bild hat ihn einst berühmt gemacht, dann ist er vergessen worden, und das Bild ist nicht mehr da. Das Bild ist tot, Lona Spiero, die damals sein Modell war und mehr nicht, hat es gemordet — aus Rache und Wut, daß sie ihn nicht morden konnte. So ist sie auch damals, als sie von ihm ging, weil er in seinem Künstlertum nur ihr Künstler und nicht ihr Geliebter sein wollte, in einer plötzlichen Laune zur aristokratischen Dirne geworden. Der Akt endet mit dem unfreiwilligen Tod eines jungen Dichters, der das Zimmer verriegelt hat und in seiner durch das Ungewohnte gesteigerten Liebeswollust gefährlich wird. Der Tanz hat ihn getötet, aber Lona Spiero ist erlöst: Es ist ein Mensch aus Liebe für sie gestorben!

Der dritte Akt sagt mit ein paar Worten die moralischen Konsequenzen des zweiten: Der Maler hat eingesehen, was er in seiner Schaffenskraft an ihrer Jugend verbrochen hat, und wenn er es auch nicht einsieht, so empfindet er es . . . kurz: er besteht darauf, für sie ins Zuchthaus zu gehen, um zu sühnen, wie er sich einbildet. Keiner weiß etwas von der ganzen Sache, außer dreien, und der Dritte wird zum Schweigen gebracht. Aber um doch am Ende das größere Opfer zu bringen, akzeptiert Lona Spiero sein Anerbieten und zugleich das eines andern, der ihr für ihre erste Liebesnacht mit ihm die geforderten Fünfundsiebzigtausend garantiert. Sie vermacht sie unverzüglich dem, der freiwillig ihre Schuld trägt, damit er später imstande sein kann, sein Leben neu zu beginnen. Sie selbst dampft noch an demselben Abend nach Petersburg ab, wenn auch ohne zu ahnen, daß die garantierten Fünfundsiebzigtausend eine Falle sind, in die sie ein gräflicher Zuhälter und eine Halbweltdame locken, um mit ihr ein großes russisches Freudenhaus in Schwung zu bringen.

Das ist ganz kurz nur der grobe, in die Augen fallende Inhalt der Handlung. Das Stück ist nicht lang und arbeitet mit einfachen Mitteln.

Dorothys Rettung

Oder der sonore Brückenbauer, der nicht minder volkstümlich geworden wäre als sein Bruder, der Hüttenbesitzer, sobald ein berliner Winterdirektor sich auf ihn eingelassen hätte. So aber wird sein maßlos sympathischer Edelmut zu keinen hohen Jahren kommen und Herrn Hartau kaum zu der Beliebtheit unsers unvergeßlichen Ludwig Barnay verhelfen. Das waren Zeiten! Wenn Philippe Derblay, aus todwunder Brust röchelnd, durchs nächtliche Gemach wankte und sich mit dem Aufgebot seiner letzten Kraft und einem weltschmerzlichen Kehllaut, den man gehört haben muß, die Krawatte herunterriß, so hatte Jahre hindurch für ein immer wieder massenhaftes Publikum die Welt keine Freuden auf diese. Haben sich die Zeiten gebessert? Oder haben sich nur die Instinkte unsrer Winterdirektoren für gangbaren Pofel verschlechtert? Weder dies noch das scheint der Fall. Wer mit ‚Kavalieren' und mit dem ‚Großen Namen' versorgt ist, braucht das Schauspiel des Herrn Alfred Sutro freilich nicht. Aber er würde es vielleicht auch nicht einmal nehmen, weil es, bei aller Zugehörigkeit zu dieser Gattung, ein paar aesthetisch einwandfreie Elemente enthält, die geeignet sind, den Erfolg abzuschwächen. Noch schlimmer: wenn man aus diesem bretternen Rührstück eine menschliche Komödie machen wollte, so könnte man einige Szenen ganz unverändert stehen lassen. Das Thema an sich ist ja eines Dichters durchaus würdig. Eine Schwester nimmt sich, um das Leben eines Bruders zu retten, das Recht, mit dem Herzen eines andern Mannes zu spielen, und läuft dabei Gefahr, ihr eigenes Glück zu vernichten. Wird sie — und das ist die Folter, auf die Herr Sutro sein Publikum spannt — wird sie, nachdem der Bruder geborgen ist, für ihr Teil siegen oder untergehen? Dem schlauen Autor liegt selbstverständlich daran, sie zu retten; und uns kommt es nur darauf an, daß es auf eine künstlerische Weise geschieht. Es geschieht auf die kitschigste Weise: mit nächtlicher Ueberrumplung, aufgerissener Brust, verhaltener Entsagungswollust, tränentriefender Reue, bebendem Liebesgeständnis und dem strahlenden Sonnenschein, der auf Regen folgt, aber den Reporter des Berliner Tageblatts leider nicht erleuchtet hat. Der hält es — der Himmel mag wissen, warum — für fehlerhaft, ein Schauspiel, in dem Dorothy gerettet wird, ‚Dorothys Rettung' zu nennen. Fehlerhaft ist nichts weiter, als daß diese Rettung vermöge einer geschwollenen Pathetik erfolgt, anstatt durch den verstandesklaren, nüchternen, praktischen Humor, der in ein paar Episoden waltet, der dem Stück die nationale Färbung und damit zugleich ein ganz kleines bischen literarischen Wert gibt. Im Geyerschen Sommertheater wurde dieser Wert um einen Grad vergrößert. Die Regie verhinderte nicht, daß jene Episoden von der spitzigen Frau Richard und dem gutartig-cholerischen Herrn Herzfeld in aller Behaglichkeit ausgeschöpft wurden, und sie hat vielleicht dazu beigetragen, daß der fatale Ernst der Angelegenheit von der Herzensanmut der Frau Neustädter, dem Takt des Herrn Kalser und der Nachdrücklichkeit des Herrn Hartau nach Möglichkeit entfettet wurde. S. J.

Aus der Praxis

Annahmen

Eva Gräfin von Baudissin: Zwischen zwei Feuern, Lustspiel. Meiningen, Hoftheater.

François de Curel: Die Wilde, Fünfaktiges Schauspiel. Wien, Residenzbühne.

Paul Ernst: Der Hulla, Komödie. Berlin, Schauspielhaus.

Ernst Gettke: Das glückliche Gesicht, Dreiaktiger Schwank. Berlin, Hebbeltheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

9. 7. Carl Coßmann und Max Real: Schone dein Herz! Dreiaktiger Schwank. Dresden, Residenztheater.

Odo Odenberg (Schachian Rosenfelder): Wenn die Liebe stirbt, Schauspiel. Nürnberg, Intimes Theater.

2) von übersetzten Dramen

John Valentine: Das starke Geschlecht, Dreiaktige Komödie. Dresden, Residenztheater.

3) in fremden Sprachen

Paul Bourget und Serge Basset: Eine Gewissenssache, Zweiaktiges Drama. Paris, Comédie.

Neue Bücher

Karl Vogt: Nissen. Ein Kapitel Bühnengenossenschaft. Berlin, Alfred Pulvermacher & Co. 46 S. M. —,60.

Dramen

Gabriele d'Annunzio: Das Schiff, Dreiaktige Tragödie. Leipzig, Insel-Verlag. 226 S. M. 3,—.

Hans Bethge: Don Juan, Dreiaktige Tragikomödie. Leipzig, Xenien-Verlag. 139 S.

Walther Haas: Der Fluch des Schicksals oder Der Zwiespalt des Herzens, Einaktige Satire. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 35. S.

Zeitschriftenschau

Immanuel Ernst Anders: Björnson. Die Welt des Kaufmanns IV, 6.

Hermann Conrad: Wie ist der Charakter Caesars auf der Bühne darzustellen? Deutsche Bühne II, 11.

Karl Frenzel: Molière. Beilage zur Vossischen Zeitung 29.

Eugen Isolani: Otto Briesemeister. Theater 21.

Franz Köppen: Pessimistisches vom heutigen Drama und Theater. Der neue Weg XXXIX, 28.

Hans Landsberg: Die Kunst des Schauspielers. Deutsche Bühne II, 11.

Paul Oertmann: Recht des Schauspielers auf Beschäftigung. Der neue Weg XXXIX, 27.

Hermann S. Rehm: Das Marionettentheater der Kulturvölker. Merker 19.

Ernst Schick: Der Eisenbeton im modernen Theaterbau. Deutsche Bühne II, 11.

Karl Eugen Schmidt: Faust in Frankreich. Grenzboten LXIX, 28.

Ernst Schur: Volksspiele und Naturtheater. Theater 21.

Richard Specht: Christine Hebbel. Merker 19.

Karl Storck: Oberammergau. Türmer XII, 10.

Walter Turszinsky: Paul Wegener. Theater 21.

Engagements

Berlin (Lessingtheater): Paula Somary.

— (Neues Schauspielhaus): Toni Giebel, Hermann Hensel.

— (Schillertheater): Marie Immisch.

— (Trianontheater): Aenne Kreler.

Chemnitz (Vereinigte Stadttheater): Gertrud Mittelstraß 1910/12.

Coburg (Hoftheater): Hans Arnim.

Döbeln (Stadttheater): Friedrich Günther.

Dortmund (Stadttheater): Reinhold Weiglin 1910/13.

Dresden (Hoftheater): Max Felden.

— (Residenztheater): Ludwig Betz, Otto Hilde, Margarete Sauer.

Elbing (Stadttheater): Fritz und Gertrud Krüger 1910/11.

Hannover (Deutsches Theater): Margarete Liebscher 1910/12, Margarete Malten.

Kattowitz (Stadttheater): Josef Günther 1910/11.

Klagenfurt (Neues Stadttheater): Else Solland 1910/11.

Liegnitz (Stadttheater): Rudolf Steinitz 1910/11.

Lüdenscheid (Stadttheater): E. Thiele 1910/11.

Oldenburg (Hoftheater): Robert Schleifer 1910/11.

Osnabrück (Neues Stadttheater): Oscar Platz 1910/11.

Pirna (Stadttheater): Fritz Grib 1910/11.

Saarbrücken (Thaliatheater): Gustav Jost 1910/11.

Teschen (Neues Deutsches Theater): Josef Torczyner 1910/11.

Wien (Residenzbühne): Helene Blenke-Bachmann, Hermann Czell, Rudolf Forster, Rosa Fried, Jens Friedrich, Dora Graf, Marion Hetmann, Käthe Hüter, Helene Jenner, Olga Matscheko, Rudolf Meinhard, Kamille von Nagy, Max Ralf-Ostermann, Christian Rub, Fritz Sindermann.

Todesfälle

Heinrich Kadelburg in Marienbad. Geboren 1856 in Budapest. Oberregisseur des Deutschen Volkstheaters in Wien.

Nachrichten

Die Königliche Eisenbahn-Direktion Berlin hat für diejenigen Gegenstände, die auf der Theater-Ausstellung Berlin 1910 ausgestellt werden und unverkauft, unvertauscht und unverlost bleiben, die frachtfreie Rückbeförderung auf den Preußisch-Hessischen Staats-Eisenbahnen und den Reichs-Eisenbahnen Elsaß-Lothringen, sowie auf den Oldenburgischen Staats-Eisenbahnen und fast sämtlichen unter preußischer Staatsaufsicht stehenden Privat-Eisenbahnen gewährt. Die Königliche Oberzoll-Direktion, Berlin, hat genehmigt, daß die an sich zollpflichtigen Gegenstände, welche zu der Theater-Ausstellung vom Auslande eingehen und nach Beendigung der Ausstellung alsbald wieder ausgeführt werden, von dem Eingangszoll freigelassen werden.

Das Apollotheater in Bochum, das bisher Varietee war, wird zum Herbst in ein Theater verwandelt, das Neues Stadttheater heißen, und dessen Repertoire klassisches und modernes Drama, Spieloper und Operette umfassen wird. Leiter des Schauspiels wird Adalbert Brümmer, Leiter der musikalischen Aufführungen Hans Amalfi.

Zum Direktor der Vereinigten Stadttheater von Lübeck wurde ihr Oberregisseur Fuchs für die Zeit von 1911 bis 1914 gewählt.

Von der Leitung des stuttgarter Schauspielhauses, das im Herbst 1909 eröffnet wurde, hat der Direktor Gabriel bereits jetzt zurücktreten müssen. Ein Konsortium von stuttgarter Finanzleuten hat das Theater gepachtet und die Führung Herrn August Meyer-Eigen übertragen, der dem Gabrielschen Ensemble als Schauspieler und Regisseur angehörte.

Zum Herbst wird in Wien ein neues Theater eröffnet, das Residenzbühne heißen und unter der Leitung von Mario von Rehden und Julius Strobl stehen wird.

Die Nummern 32 und 33 erscheinen als Doppelnummer am 11. August

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 32/33
11. August 1910

Der Schauspieler Wedekind / von Erich Mühsam

Bierbankpolitiker und Caféhausliteraten — zwei Stämme aus einer Wurzel; zwei Schellen auf einer Kappe. Beide gleich flink wie unfähig im Urteil, beide von gleichem Mangel an Wissen wie an Bescheidenheit; und beide gleich bereit, Ewigkeitsvorgänge in den trüben Spiegel des Alltags aufzufangen, wie nebensächliche Tageskleinheiten in die gewaltigen Konturen allgemeiner Gültigkeit zu zerren.

Jede Frage hat ihre Antwort vorweg. Denn die Hirnchen der Bierbank- und Caféhausphilister sind sauber in Fächer geteilt, die bei jenen mit Fraktionsforderungen, bei diesen mit Kulturüberzeugungen angefüllt sind. Und im ewigen Kreislauf wiederholen sich bei beiden die Fragen, auf die die fertigen Antworten warten: dort, die die Zweckmäßigkeiten des bürgerlichen Wandels, hier, die die Erscheinungsformen künstlerischer Energien betreffen. Schließlich ist dies bei beiden die Achse aller Diskussionen, daß die Geisterchen derer umeinanderfahren, von denen die einen auf ihre winzigen Fragen großmächtige Antworten wissen, die andern ihren winzigen Antworten großmächtige Fragen stellen; was bei der senilen Caféhausjugend oft noch possierlicher anmutet als bei den kindsköpfigen Bierbankveteranen.

*

Diese grundsätzliche Parallele als Einleitung zu einer sehr spezialisierten Betrachtung schien mir geraten, um die anmaßliche Frage im voraus zu charakterisieren, die man in Caféhäusern vielfach für die Antwort bereit hält, daß Frank Wedekind zwar ein vortrefflicher Bühnendichter sein möge, aber als Darsteller notwendigerweise immer ein stümpernder Dilettant bleiben müsse — die Frage nämlich: Ist der Schauspieler nur der Interpret des Dichters, der reproduzierende Uebermittler also einer produzierten Kunstleistung? Oder ist der Schauspieler berufen, das Werk des Dichters mit eigenem Geist zu

füllen, die Produktion des andern in selbständigem Schaffen um- und neuzugestalten?

Auf ein Entweder — Oder hin solche umfängliche Frage zu stellen, ist so dumm, wie sie, auf ein Beispiel bezogen, positiv oder negativ zu beantworten. Diese Art, das Besondere einer Erscheinung oder eines Vorgangs ins Typische zu verallgemeinern, die keine Erweiterung, sondern eine Verengerung des Gesichtsfeldes bedeutet, hat den kümmerlichen Vorzug, die Kritik der Primitiven ungemein zu vereinfachen, indem sie das Diskussionsterrain schematisch nivelliert.

Es geht also durchaus nicht an, zu argumentieren: Weil Wedekind die Figuren geschaffen hat, die dem Beschauer als Personifizierung seines Wollens vorgeführt werden sollen, ist er selbst der geeignetste Darsteller seiner Rollen. Ebensowenig darf man sagen: Weil Dichter und Schauspieler von grundsätzlich verschiedenen Impulsen zu ihrer Kunst geleitet werden, kann der Autor Wedekind seinen Werken als Akteur niemals die Werte hinzufügen, um die ein Drama bei der Schaustellung vermehrt werden muß. Vielmehr ist die besondere Individualität Wedekinds auf ihre Eignung zur szenischen Interpretation der Wedekindschen Dramen unter Ausschaltung jeder prinzipiellen Voreingenommenheit zu prüfen, wobei die Personalunion von Dichter und Darsteller natürlich entscheidend mitzubestimmen hat.

Frank Wedekind hat, wie im Vorjahre, den Monat Juli hindurch unter der willigen und sorgfältigen Assistenz seiner Gattin Tilly Wedekind den Münchnern Gelegenheit gegeben, ihn im Münchner Schauspielhause in fast allen seinen Stücken die Hauptrolle spielen zu sehen. Es mag hier gleich vermerkt werden, daß ihm in diesem Jahr die Zustimmung des Publikums, das sich aus den besten Elementen der münchner Gebildeten zusammensetzte, in weit reicherm Maße zuteil ward als früher. Ob diese Tatsache auf die — für mich deutlich erkennbare — stärkere Herausarbeitung der schauspielerischen Mittel zurückzuführen ist oder auf ein gesteigertes Verständnis für die dichterische Eigenart Wedekinds, wird sich schwer entscheiden lassen. Ich neige persönlich immer zu der Annahme, daß selbst das beste Publikum hellere Sinne für Vorgänge als für Gestaltung hat. Die Annahme: der äußere Erfolg könne dem Innewerden einer elementaren Genialität zu danken sein, dem Begreifen, daß sich hier, wo sich der Dichter und Entdecker neuer eruptiver Erkenntnisse mit dem wuchtigsten Temperament vor sein Werk stellte, ein gewaltiges künstlerisches Ereignis vollzog — diese Annahme wäre wohl zu optimistisch.

Ich glaube, der Streit über Frank Wedekind als dichterische Kraft hat allmählich ein Niveau erreicht, auf das rüde Anzweiflungen seiner dichterischen Qualitäten nicht mehr hinaufdringen können, und ich glaube, daß im Streit über das Maß seiner dichterischen Bedeutung ernsten Menschen die Stimme nicht mehr lächerlich klingen wird, die

sich superlativisch äußert. Ich will daher nicht zurückhalten mit meiner Ueberzeugung, daß der Dramatiker Frank Wedekind nicht allein auf die Anerkennung als kunstschöpferisches Genie Anspruch hat, sondern daß er als Erster den Menschencharakter entdeckt hat, der nach Shakespeare entstanden ist. Die Gestalten der Lulu, des Marquis von Keith, des Kammersängers, des alten Schigolch, des Hetmann, des Casti Piani, der Frauen in ‚Hidalla‘, im ‚Totentanz‘, wie auch die Kindergestalt der Effie in der eben erschienenen Tragödie „In allen Wassern gewaschen‘ führen aus Shakespeare heraus, indem sie, sehr unterschieden von den Ibsenschen Figuren, nicht mehr die Wirkungen neuen gesellschaftlichen Geistes auf den stereotypen Charakter der Menschen zeigen, sondern, umgekehrt, die Wirksamkeit neu entdeckter Individuen auf ihre Umwelt dartun. Vielleicht wird, was ich ausdrücken möchte, verständlicher bei der Anwendung auf ein Beispiel: Lulu ist nicht, wie etwa Hedda Gabler, das Produkt ihres Milieus; im Gegenteil ist die Welt, die sie umgibt, beeinflußt und somit im Wesen verändert durch die Zutat der bisher fremden Menschlichkeit der Lulu. Wie bewußt dieser Umstand dem Dichter selbst ist, erhellt aus dem Titel ‚Der Erdgeist‘. Ebenso deutlich wie in der Lulu offenbart sich die Tatsache in Karl Hetmann, dessen Tragik gerade daraus erwächst, daß sich die Umwelt nicht von der Psyche des in seiner Wesenheit einsamen Idealisten imprägnieren lassen will.

Diese Einsicht ist festzuhalten: das Wesentliche in Wedekinds Dramen ist nie die Agitation revolutionärer Ideen, sondern stets die neue Sinnlichkeit der Menschen, die neue Perspektive zum Weltgeschehen, aus der sich dann erst mittelbar Tendenzen und Theorien-Propaganda ergeben.

Es ist klar, daß zur Darstellung von Charakteren, die zum ersten Mal erkannt worden sind, die theatralische Uebung nicht ausreicht, die die Schauspieler zur Sichtbarmachung der seit Shakespeare gewohnten Menschen anwandten. Wedekind ist daher in seinem Glossarium ‚Schauspielkunst‘ mit großem Recht darüber empört, daß die Schauspieler, wo sie schon seine Stücke spielen, um ihre angelernte Kunst zur Geltung bringen zu können, sein Werk kastrieren, maskieren und massakrieren müssen. Mit der an Hebbel und Ibsen geschulten Theaterkunst ist Wedekind nicht zu gestalten. Er hat diese Erfahrung gemacht, er hat sie erkannt, und er hat die allein logische Konsequenz daraus gezogen, indem er, Dilettant oder nicht, als einziger Vertrauter der von ihm entdeckten Regionen in eigener Person den Fremdenführer abgab.

Die geringschätzige Beurteilung, die Wedekinds Darstellungskunst gerade von den Berufsschauspielern erfährt, ist ebenso ungerecht wie begreiflich. Sie hat die gleichen Ursachen, wie die völlige Verkennung des ethischen Gehalts, der die Wedekindschen Arbeiten viele Jahre hindurch ausgesetzt waren. Wie des Dichters subjektive Wahrheiten, ehe

sie als Bekenntnisse erkannt wurden, für paradox gehalten wurden, so ist es dem am Herkömmlichen haftenden Schauspieler nicht gegeben, in der Selbstverständlichkeit, mit der Wedekind seine neuen Menschentypen auf die Bühne stellt, etwas andres zu sehen, als Mangel an Gestaltungstalent. Er vermißt die Unterstreichung von ‚Pointen‘; die Wedekindschen Menschen, die er für groteske Karikaturen hält, möchte er als Exzentric-Clowns dargestellt sehen; er findet sich nicht damit ab, daß der Dichter selbst die Rollen, die er — der erfahrene Theater-Routinier — für artistische Bravourstücke hält, spielt, als ob er eine ganz leichte Aufgabe bewältige.

Ich erwähne als Beispiel den ‚Kammersänger‘. Wie verlockend ist es für einen Schauspieler, aus dem gehetzten Künstler eine überaus spaßhafte Grotesk-Figur zu machen! Spielt aber Wedekind seinen Kammersänger selbst, so verzichtet er auf jede Art Possenmätzchen. Er stellt seine Mimik und seine Gesten ausschließlich in den Dienst seiner dichterischen Absicht, der nämlich: das künstlerische Gewissen seines Helden über die banalen Widerwärtigkeiten und Störungen der Außenwelt mitsamt ihren Sentiments triumphieren zu lassen. (Der Kammersänger stellt übrigens einen neuen Typus dar, der in der modernen deutschen Dichung bei Heinrich Mann im ‚Tyrannen‘, in der ‚Branzilla‘ und in der Primadonna der ‚Kleinen Stadt‘ seine Parallele findet.) Oder: Wenn Wedekind als Marquis von Keith seine Ansichten über die Rentabilität der Moral äußert, so tut er das mit einer Leichtigkeit und Prätensionslosigkeit, die das Entsetzen aller Komödianten völlig begreiflich macht. Das eben unterscheidet Wedekind von der Mehrzahl seiner Kollegen auf den Brettern, daß es ihm um die Herausarbeitung des einheitlichen Charakters zu tun ist, und daß er deshalb die ‚Schlager‘ nicht als Schlager bringt, sondern als Wesensmomente der hinzustellenden Persönlichkeit.

Hier ist aber auch der Punkt, bei dem sich die Unmöglichkeit ergibt, mit Ibsentechnik Wedekind zu spielen. Erweist sich an Ibsens Volksfeind die Erfahrung, daß der Stärkste der ist, der allein steht, so verlangt diese Erkenntnis die unterstrichene Betonung als Pointe. Tritt in der ‚Wildente‘ die Forderung zutage, daß den Menschen ihre Lebenslüge erhalten bleiben muß, so kann diese Tendenz vom Schauspieler nicht zu stark hervorgehoben werden, weil Ibsen seine Dramen um seine ethische Idee herumbaut und der Ausdruck dieser Idee deshalb die merklichste Betonung erheischt. Bei Wedekind dagegen ist die Idee stets nur ein Bekleidungsstück des Charakters und muß sich daher, wo sie Ausdruck findet, in Betonung und Dynamik eng an die Persönlichkeit anschmiegen. Bei Wedekinds unsentimentaler Ausdrucksweise geht dadurch nichts weiter verloren als eine komische Wirkung — freilich genug, um den Effektschauspieler in hohem Maße gegen Wedekinds Art, Theater zu spielen, einzunehmen.

Der negative Vorzug, den Wedekinds Spieltechnik durch seinen Verzicht auf übertriebene Pointierungen hat, ergänzt sich nun durch seine ausgezeichnete Sprechtechnik und durch die ungezwungene Sicherheit seiner Bewegungen. Wären diese Fähigkeiten nicht vorhanden, so müßte ich natürlich zugeben, daß zwar die meisten Schauspieler bei der Reproduzierung des Wedekindschen Werkes wegen mangelhaften Eindringens in die neuartige Wesenheit ihrer Aufgabe versagen, daß aber der Dichter selbst ebenso wenig der geeignete Interpret seiner Schöpfungen sei. Denn ‚Auffassung' allein genügt natürlich nicht zur Lebendigmachung von Charakteren. Auch will ich hier (ich fürchte, im Gegensatz zu Wedekinds persönlicher Meinung) hervorheben, daß ich dem Schauspieler unbedingt das Recht einräume, eine eigene Auffassung von einer Rolle zu haben, sofern aus ihr nur, wenn auch ein andrer als der vom Dichter gewollte, so doch ein wirklicher Mensch wird. Jedoch die Auffassung, mit der viele Berufsschauspieler Wedekinds Gestalten zu verunstalten geneigt sind, diese Auffassung, die aus Menschen Affen macht, berechtigt den Dichter, seine eigene, wenn ihr wollt: ‚dilettantische' Bühnenfertigkeit zur Verteidigung seines Werks aufzubieten.

Aber, wie gesagt, Wedekind hat ein Recht, auch als Schauspieler für voll genommen zu werden. Die Aufgaben, die er übernimmt, führt er durch, ohne das Bild der Einheitlichkeit zu gefährden, ohne seine Charakteristik durch zu dicke Auftragungen zu beflecken und, darüber hinaus: unterstützt von großer Klarheit der Rede und der Geste. Es heißt, er spiele sich selbst, er nütze den Naturalismus des eigenen Leibes und Lebens zur Verdeckung schauspielerischen Unvermögens. Die natürliche Wiedergabe des eigenen Temperaments ist aber einmal kein Vorwurf für einen Schauspieler und braucht keineswegs immer Talentlosigkeit zu maskieren, und zweitens ist es auch nicht einmal wahr, daß Wedekind stets ‚sich selbst' spielt. Als Gesanglehrer in ‚Musik', zum Beispiel, tut er es gewiß nicht, und auch hier gibt er das geschlossene Bild eines fertigen Bühnencharakters.

Völlig widerlegt wird der Einwand gegen Wedekinds Bühnenbegabung durch den Hinweis auf seinen König Nicolo in ‚So ist das Leben', neben dem Marquis von Keith wohl seine stärkste schauspielerische Leistung. Zu dieser Rolle könnte eine naturalistische, der Alltagsgewohnheit entlehnte Darstellung niemals genügen. Und gerade in dieser Rolle weiß Wedekind in Begeisterung und in Verzweiflung, in Natürlichkeit und in Verstellung beste Wahrheit zu zeigen. Hier hat er auch Gelegenheit, seine Meisterschaft im Versesprechen zu betätigen, eine Fertigkeit, die bekanntlich nur sehr wenigen Schauspielern gegeben ist.

Ich habe nicht die Absicht, das Ensemble, das Wedekind bei seinen münchner Aufführungen unterstützte, zu kritisieren. Die Regieleistung

des Dichters bewirkte, fast unabhängig von den Leistungen der Darsteller, Einheitlichkeit und Uebersichtlichkeit in jedem Werk. Doch möchte ich nicht schließen, ohne ein Wort über die Hauptdarstellerin in allen Stücken, über Tilly Wedekind, gesagt zu haben.

Es kann nicht laut genug gerühmt werden, wie diese Frau, trotz manchen Mängeln, in zärtlicher Hingabe an das Werk des Dichters, den Träger der männlichen Hauptrolle unterstützt und in anspruchsloser Natürlichkeit bedeutsame Wirkungen hervorbringt.

Ich zeige auf ihre Lulu. Wer die Eysoldt gesehen hat, der weiß, eine wie vermessene Aufgabe sich die Schauspielerein stellt, die nach ihr diese Rolle übernimmt. Tilly Wedekind tat das Klügste, was sie tun konnte: sie gab eine so durchaus andre und neue Lulu, daß jeder Vergleich mit der bekannten Leistung im voraus abgeschnitten wurde. Sie stellte die Figur ganz auf Kindlichkeit und Naivität. Was mit ihr geschah, geschah neben ihr her und wurde glaubhaft durch Tilly Wedekinds rührende Anmut, ihre entzückende Erscheinung und ihr angenehmes, reines und herzliches Organ. Ob ihre oder der Eysoldt ‚Auffassung' richtig ist? Die Eysoldt ist ein Genie. Wer sie spielen sieht, kommt nicht auf den Gedanken, es sei eine andre Lulu als die ihre möglich. Daß Tilly Wedekind eine Lulu zu gestalten wußte, die so ganz anders und doch so sehr selbstverständlich war, das, meine ich, sollte die Skepsis, mit der ihre Bemühungen noch immer von manchen Leuten belächelt werden, zum Schweigen bringen. Als Tochter des Königs Nicolo war sie so vortrefflich, daß ich im Zweifel bin, ob eine berliner Bühne die Rolle besser besetzen könnte, und selbst die außerordentlich schwierige Rolle der weinerlichen Clara Hühnerwadl in ‚Musik' gelang ihr vorzüglich. Frank Wedekind kann sich sehr beglückwünschen, daß er in ihr eine Partnerin gefunden hat, deren williges und kluges Eingehen auf seine Absichten ihm die Aufgabe, sein eigener Interpret zu sein, ganz erheblich erleichtert.

Krankheit / von Peter Altenberg

Wenn sogenannte Freunde einen Schwerkranken besuchen, haben sie ausschließlich die Absicht, alles schön zu färben. Niemals hat er blühender ausgesehen, ja direkt verjüngt. Man möchte es nicht glauben, in dieser kurzen Zeit! Die Hoffnung, mit dem billigsten, was es auf Erden gibt, dem schönen liebenswürdigen Wort, sich aus der Affäre zu ziehen, ist größer als der Zwang der Anständigkeit, den die schlichte Wahrheit erfordert. Man findet sein Zimmer ganz einfach superb, viel gemütlicher als sein einstiges Heim, obzwar man genau weiß, daß er mit allen Fasern seines Herzens an jedem Winkel seines geliebten Heimatzimmerchens hing. Man

vermeidet es geschickt, zu fragen, wer denn alles bezahle, und fragt diskret an, ob die drei Kronen, die man einmal rekommandiert geschickt habe, auch wirklich angekommen seien. Bei bejahender Antwort verklärt sich das Antlitz des Spenders, und er sagt: „No, siehst du, Peter, wie man dich nicht verläßt in deinen schweren Zeiten!?"

Der Kranke wird plötzlich zu einem Verfehmten, mit dem man geschickt lavieren muß. Den Gesunden konnte man auf verschiedene und eigentümliche Art ausnützen und verwerten: War er gescheiter, so konnte man seine eigene Stupidität hinter ihm bequem verbergen; war er liebenswürdiger, so konnte man die eigene Roheit durch ihn geschickt cachieren. Aber der Kranke ist zu nichts Rechtem mehr zu gebrauchen. Ihn den Würmern noch für längere Zeit vorzuenthalten, ist scheinbar eine schlechte Spekulation; aber ein gewisses Schamgefühl verhindert sie dennoch, den Unterschied zwischen der Beziehung zu dem Gesunden und zu dem Schwerkranken allzu augenfällig zu machen. Außerdem könnte es ja doch unter der Million von Idioten einen geben, der die ganzen Manöver durchschaute.

Man liebte den Gesunden selbstverständlich ebensowenig wie den Kranken, aber man hatte damals wenigstens keine Gelegenheit, ihn als eine direkte Last zu empfinden, und infolgedessen hielt man seine natürlichen Grausamkeiten ihm gegenüber in gewissen Schranken der sogenannten Wohlerzogenheit. Trotzdem gönnte ihm niemand Zeit seines Lebens Freude und Glück, und wenn er es sich trotzdem errang, so geschah es unter merkwürdig schwierigen, belastenden Umständen, die aus dem Neid der sogenannten besten Freunde entsprangen. Dem Gesunden gönnte man nicht eine Stunde lang seine Kraft, zu leben, begeistert zu sein, zu lieben und aufwärts zu kommen, und erst der Schwerkranke befreit die Freunde von der stündlichen Gefahr, daß er ihnen über den Kopf wachse. Wenn die Erfahrungen, die der Kranke macht, dem Gesunden zugute gekommen wären, wäre er fast ein Genie geworden an Lebenskunst; so aber wurde er das selbstverständliche Opfer der heimtückischen Lüge des Lebens.

Oscar Wilde starb, wie keiner von der Million der Enterbten je dahingestorben ist; aber viele Jahre nach seinem Tode setzte ihm eine pariser Dame einen Grabstein, der vierzigtausend Francs kostete. Könnte der Tote seine geniale Hand emporrecken, so würde er die wertlosen steinernen und bronzenen Dekorationen zertrümmern, die eine Gans seinen vermoderten Gebeinen gesetzt hat. Gebt dem Lebendigen die Kraft, alle Genialitäten seines Hirns, seines Herzens für Euch Stumpfsinnige, Keuchende, Kriechende zu verwerten und ausleben zu lassen und überlasset die Sorge um die sechs Rappen, die den Leichenwagen des zu Tode Gemarterten ziehen werden, der Entreprise des pompes funèbres!

Penthesilea / von Wilhelm Herzog (Schluß)

4

Kleists große Kunst besteht darin, daß er es vermocht hat, in seinem ungeheuern Gemälde alles Licht auf seine beiden Helden fallen zu lassen. Denn nur um sie handelt es sich. Alle andern Personen sind absichtlich skizziert, sind nicht Individuen, sondern Typen eines weiten Hintergrundes. Im Amazonenheer: Prothoe und die Oberpriesterin, im Lager der Griechen: Odysseus und Diomedes. Selbst Achills Charakter hat etwas Typisches, ist vom Dichter wenig differenziert. Nur seine radikale Leidenschaft, seine Rücksichtslosigkeit gegen das Griechenheer, als ihn die Liebe Penthesileas lockt, das Hintansetzen aller Vernunftgründe gegen sein Gefühl nuanzieren sein Heldentum.

> Wenn die Dardanerburg, Laertiade,
> Versänke, Du verstehst, so daß ein See,
> Ein bläulicher, an ihre Stelle träte;
> Wenn graue Fischer, bei dem Schein des Monds,
> Den Kahn an ihre Wetterhähne knüpften;
> Wenn im Palast des Priamus ein Hecht
> Regiert', ein Ottern- oder Ratzenpaar
> Im Bette sich der Helena umarmten:
> So wärs für mich gerad so viel, als jetzt.

Mit übermütiger Gleichgültigkeit höhnt er die Griechen. Er verrät und verläßt sie; gleich wie Penthesilea sich von den Gesetzen ihres Staates lossagt. Beide stehen isoliert in ihrem Lager. Die Kühnheit ihres Willens und ihrer Leidenschaft entbindet sie der Fesseln, die man ihnen anzulegen sucht. Und beiden gesellt sich zum Mut die Kraft, allein zu stehen. Als für Penthesilea alles zusammengebrochen ist, als die Oberpriesterin fragt: „So folgst du uns?" antwortet sie aus ihrem vernichtenden Gefühl heraus und mit stolzer Verachtung:

> Geht ihr nach Themiscyra und seid glücklich,
> Wenn ihr es könnt —
> Ich sage vom Gesetz der Fraun mich los
> Und folge diesem Jüngling hier.

Sie sondert sich ab, auch äußerlich, wie Achill den Griechenfürsten den Rücken wendet, die ihn von seiner Leidenschaft zurückhalten wollen. In herrischer Rede schleudert er gleich zu Anfang des Dramas den Fürsten seine Verachtung ins Gesicht.

Aber den Stolz und die männliche Energie seines Charakters zeigt Kleist noch mehr in der Art, wie er ihn schweigen läßt. Während die andern schwatzen und ihn zu überreden suchen, spricht er kein Wort. Und als man endlich eine Aeußerung von ihm erwartet, fordert, deutet er auf seine von der atemlosen Fahrt erhitzten Pferde und sagt nichts weiter als das in einer klassischen Tragödie unmögliche Wort: „Sie schwitzen". Tonlos und ohne Beziehung müßte der Darsteller des Achill diese höchst bedeutsame Bemerkung machen. Und mitten in der

heißen Leidenschaft seiner Rede versichert dieser antike Held mit modernster Trivialität:

> Im Leben keiner Schönen war ich spröd . . . .
> Seit mir der Bart gekeimt, ihr lieben Freunde,
> Ihr wißt, zu Willen jeder war ich gern:
> Beim Zeus, des Donners Gott, geschahs, weil ich
> Das Plätzchen unter Büschen noch nicht fand,
> Sie ungestört, ganz wie ihr Herz es wünscht,
> Auf Küssen heiß von Erz in Arm zu nehmen.

Achill ist — könnte man sagen — die extremste Inkarnation des Mannes. Stark und undifferenziert: ein Kämpfender und ein Liebender. Von gesunder Sinnlichkeit und naiver Brutalität. Alles liebt ihn. Er ist schön und rein wie ein Gott. Umglänzt von seinem Ruhm. Kühn und stolz, und immer von jugendlicher Kraft und Lust in der Liebe. Er liebt Penthesilea, gesteht er:

> — wie Männer Weiber lieben,
> Keusch, und das Herz voll Sehnsucht doch, in Unschuld,
> Und mit der Lust doch, sie darum zu bringen.

Mit schlichtester Naivität gibt Kleist die Liebessehnsucht seiner beiden Helden. Wenn später Achill in Gefahr kommt, für Momente lächerlich zu wirken, so ist zu sagen, daß Kleist immer bis an die Grenze des Darstellbaren geht, daß er, um wahr und charakteristisch zu sein, selbst die Karikatur und das Groteske nicht scheut. So symbolisiert er in der Selbstverstümmlung der „Amazonen oder Busenlosen" ihre Tragik: daß sie entgegen ihrer Natur leben, daß sie ihre natürlichen Triebe unterdrücken müssen. Er scheut vor dem scheinbar Absurden nicht zurück, er vertieft es und erhebt es zum Symbol. Das mag den Spott oder die Parodie gefährlich herausfordern, und läßt dennoch Goethes falsch akzentuierendes Urteil als unberechtigt erscheinen. Goethe suchte, indem er einzelne Stellen herausgriff, die leidenschaftlichste und ernsteste deutsche Tragödie lächerlich zu machen. Er soll zu Johannes Falk geäußert haben: „Die Tragödie grenzt in einigen Stellen völlig an das Hochkomische, zum Beispiel, wo die Amazone mit einer Brust auf dem Theater erscheint und das Publikum versichert, daß alle ihre Gefühle sich in die zweite noch übrig gebliebene Hälfte geflüchtet hätten: ein Motiv, das auf einem neapolitanischen Volkstheater, im Munde einer Colombine, einem ausgelassenen Polichinell gegenüber, keine üble Wirkung hervorbringen müßte, wofern ein solcher Witz nicht auch dort durch das ihm beigesellte widerwärtige Bild Gefahr liefe, sich einem allgemeinen Mißfallen auszusetzen."

Derselbe aesthetische Rationalismus, nur noch vermischt mit den Forderungen des Theaterdirektors, kehrt wieder in jenem Brief, den er an Kleist selbst als Antwort auf seine Penthesilea richtete. Der Dreißigjährige, fast noch Unbekannte, hatte dem Sechzigjährigen auf

„den Knien seines Herzens“ sein Werk dargebracht. Er hatte ihm das erste Heft des Phoebus gesandt, das an erster Stelle ein „Organisches Fragment aus der Penthesilea“ veröffentlichte. „Ich war zu furchtsam“, schreibt Kleist an Goethe, „das Trauerspiel, von welchem Eure Exzellenz hier ein Fragment finden werden, dem Publikum im ganzen vorzulegen. So wie es hier steht, wird man vielleicht die Prämissen, als möglich, zugeben müssen, und nachher nicht erschrecken, wenn die Folgerung gezogen wird. Es ist übrigens ebenso wenig für die Bühne geschrieben, als jenes frühere Drama: ‚Der zerbrochene Krug‘, und ich kann es nur Euer Exzellenz gutem Willen zuschreiben, mich aufzumuntern, wenn dies letztere gleichwohl in Weimar gegeben wird. Unsre übrigen Bühnen sind weder vor noch hinter dem Vorhang so beschaffen, daß ich auf diese Auszeichnung rechnen dürfte, und so sehr ich auch sonst in jedem Sinne gern dem Augenblick angehörte, so muß ich doch in diesem Fall auf die Zukunft hinaussehen, weil die Rücksichten gar zu niederschlagend wären.“ Schon ein Vierteljahr früher hatte er sich in einem Brief an eine Freundin über die Aufführbarkeit seiner Tragödie keinen Illusionen hingegeben, vielmehr noch deutlicher als in dem Brief an Goethe die Ursachen zu fixieren gesucht: „Ob es bei den Forderungen, die das Publikum an die Bühne macht, gegeben werden wird, ist eine Frage, die die Zeit entscheiden muß. Ich glaube es nicht und wünsche es auch nicht, so lange die Kräfte unsrer Schauspieler auf nichts geübt, als Naturen wie die Kotzebueschen und Ifflandschen nachzuahmen, sind.“ Kotzebuesche und Ifflandsche Rührstücke beherrschten die Bühnen, auch die von Weimar; waren die leichte Kost, die heute unsre Lustspielfabrikanten liefern, und die das große Publikum immer verlangt. Der Theaterdirektor Goethe mußte erkennen, daß es unmöglich sei, sie etwa nicht zu spielen. Er war nur froh, als die Schillerschen Dramen kraft ihres Pathos zu wirken begannen und er sie neben den Elaboraten Kotzebues einschmuggeln konnte. Ein Werk von Kleist kam gar nicht in Betracht. Wir wissen, wie ‚Der zerbrochene Krug‘ verunglückte. Dieses an Schillers edle Sprache, an Feierlichkeit und Steifheit oder an niedrigste Sentimentalität gewöhnte Publikum konnte nicht den derben Realismus des ‚Zerbrochenen Krugs‘ goutieren; um wieviel geringer war die Möglichkeit eines Verständnisses bei Kleists antiklassischer Tragödie. Wenn Kleist also, in dem Brief an Goethe, von den Schwierigkeiten sprach, die sich einer Aufführung entgegenstellten, und eine Zeit erhoffte, wo sie, seinen Intentionen entsprechend, möglich wäre, so lag in diesen Sätzen nichts Weltfremdes und noch weniger eine Utopie. Denn: nicht nur das Publikum war für diese Tragödie noch nicht reif, die in jeder Linie das Gegenteil von dem war, was es bisher gesehen und bejubelt hatte — vor allem fehlte es an Schauspielern, die die Fähigkeit und die Kraft gehabt hätten, sich von dem Zwang Goethescher

und Schillerscher Verse zu befreien, und denen es gelungen wäre, die großartige Freiheit, das Fieber, den Dämon der Kleistschen Sprache mit ihrer Kunst zu gestalten.

Diese Sprache, die dem klassischen Stil so fremd und feindlich gegenübersteht: sie ist antirationalistisch, und sie spiegelt keine Schönheit vor, sondern geht auf das Charakteristische aus. Alles äußerlich Glatte und Schöne ist Kleists bis ins Extreme das Wahre suchendem Sinn verhaßt. Er scheut vor „widerwärtigen Bildern" nicht zurück. Und er würde dieses Urteil Goethes nicht einmal als Vorwurf nehmen. Aber daß der, dem er so nahte, daß der Dichter des Werther und des Tasso für das Seelische, das diese Tragödie so sichtbar verkörperte, nicht das geringste Gefühl haben sollte; daß der, der den ‚Götz' geschrieben hatte, so wenig Berechtigung dem Revolutionären, dem Neuen zugestehen wollte; daß er, der Olympier, auch dem Gesetz unterworfen wäre, wonach das Alter mit perpetuierlicher Sicherheit die revolutionären Leistungen der Jugend ablehnen, ja sie als krankhaft oder als Verirrungen einer pathologischen Natur verdächtigen muß — all das wollte dem, der in allen Dingen das Absolute sah, nicht eingehen. Er verehrte Goethe zu sehr, um ihn dieser allzu verständlichen Menschlichkeiten für fähig zu halten. Er konnte weder Haß noch Neid bei ihm voraussetzen. Obschon ein Empfinden, wie es der alte Ibsen Strindberg und der heranstürmenden Jugend gegenüber gehabt und im ‚Baumeister Solneß' enthüllt hat, auch in Goethe latent gewesen sein muß. Er hat immer die Eigenwilligen, die Originellen, die Persönlichsten der jungen Generation abgelehnt. Er sprach mit Verachtung von E. T. A. Hoffmann, von Jean Paul, von Bürger; oder er schwieg sie tot.

Hier kam nun einer ihm in sein nächstes Gebiet. Während er an der ‚Achilleïs' arbeitete, schuf Kleist die Penthesilea. Goethe, der in diesem Jahrzehnt, von 1797 bis 1806, außer einer Reihe von Gedichten und ein paar Gelegenheitsstücken, kleinen Festspielen, nichts produzierte, kam auch über das Bruchstück, den ersten Gesang seines breitangelegten Epos nicht hinaus. Kleist, der seine gewaltigste Tragödie etwa innerhalb eines Jahres vollendete, schreibt im Dezember 1807 an Wieland, der ihm, durch seine Begeisterung für den Guiscard, gerade mit der Penthesilea aufs engste verbunden scheinen mußte: „Ich wollte, ich könnte Ihnen die Penthesilea so, bei dem Kamin, aus dem Stegreif vortragen, wie damals den Robert Guiscard. Entsinnen Sie sich dessen wohl noch? Das war der stolzeste Augenblick meines Lebens. So viel ist gewiß: ich habe eine Tragödie (Sie wissen, wie ich mich damit gequält habe) von der Brust heruntergehustet; und fühle mich wieder ganz frei."

5

Kein größerer Gegensatz denkbar, als zwischen Goethes streng stilisiertem Epos und Kleists wild dahinflutender Tragödie. Kürzlich

sind die Notizen Goethes zur Achilleïs veröffentlicht worden, die den Plan der ganzen Dichtung erkennen lassen. Wir sehen, wie in diesem Epos Goethes Anschauung von der Antike sich verdichtet hat: ihm gelten, wie schon zwanzig Jahre vorher, zur Entstehungszeit der Iphigenie, als höchste Qualitäten des Schönen in der Kunst: edle Einfalt und stille Größe. Die sah er in den antiken Skulpturen, wie in den Dichtungen der Antike. Diesem Ideal galt es nachzueifern, meinte er. Und auf der italienischen Reise hören wir den bedingungslosen Anbeter der Antike, so wie er sie auffaßt, und den Verächter der himmelstürmenden Gothik, seiner einstigen Jugendliebe. Man muß sich diese Entwicklung vergegenwärtigen, um für seine schroffe Ablehnung der Kleistschen Kunst, die seinem Ideal diametral entgegengesetzt war, ein zureichendes Motiv zu finden.

Kleists Werk hat das Vorwärtsdrängende, den Vertikalismus, die großartige Unruhe, die stoßenden Atemzüge der Gothik. Diese Penthesilea ist ein wildes Ungeheuer. Diese Tragödie ist ein gothischer Dom, mit seinem Widersinn, mit seinem wilden Reichtum, in seiner stürmenden Kraft, in seinem Trotz, der emporstrebt und hinaufdrängt; er hat keine antiken Säulenordnungen, keine feierliche Stille, keine ruhige Einfachheit. Ja, diese Gothik ist ein Aufschrei gegen die mißverstandene Antike, gegen die zum Unheil der deutschen Nationalliteratur von Goethe und Schiller betriebenen Nachahmungen, die in feierlichen Tragödien mit Abgemessenheit und dem Formal-Schönen dem klassischen Stil nahezukommen suchten. Sie verpflanzten ein fernes — noch dazu mißverstandenes — Ideal in heimatliche Erde und bildeten nach ihm hoheitsvolle, edle und schönheitstrunkene Bilder. Der Hellenismus wurde zu einem Kanon, von dem abzuweichen nur der wagen konnte, der den Bannstrahl des Olympiers nicht fürchtete. Kleist, als letzter Ausläufer der Gothik und als Feind dieser Renaissance der Antike, schuf aus persönlichstem Erlebnis heraus sein wild wucherndes Werk. So entstand auf nordischem Boden von einem, der den Sophokles glühend verehrte, der aber weder den Ehrgeiz hatte, ein Sophoklide noch ein Homeride genannt zu werden, der die Schönheit der ‚Iphigenie‘ und der ‚Braut von Messina‘ aufs höchste schätzte und sie dennoch nicht nachzuahmen suchte, so entstand mit schroffer Originalität, die alle klassizistischen Regeln kühn beiseite schob, aus elementarer, urwüchsiger Kraft heraus die erste moderne Tragödie. Modern: obwohl sie vor Troja und in einer sagenhaften Welt spielt. Modern: in ihrer Opposition gegen die klassische Schönheit und den antikisierenden Geschmack. Modern vor allem: in der Psychologie, in der Charakteristik, die vor nichts zurückschreckt, um verdeckte und verschleierte Abgründe der menschlichen Seele aufzudecken. Nicht: Schönheit um jeden Preis, sondern: Wahrheit ist Kleists fanatische und gefährliche Losung.

Nietzsche sagt (in seinen nachgelassenen Werken: Unveröffentlichtes aus der Zeit des Menschlichen, Allzumenschlichen und der Morgenröte): „Was Goethe bei Heinrich von Kleist empfand, war sein Gefühl des Tragischen, von dem er sich abwandte; es war die unheilbare Seite der Natur. Er selbst war konziliant und heilbar. Das Tragische hat mit unheilbaren, die Komödie mit heilbaren Leiden zu tun." Das Selbstzerstörerische in Kleist, die Zügellosigkeit seiner Phantasie, das Gefährliche seiner Sensibilität stieß Goethe ab, so wie er — aus Furcht vor sich selbst — seine eigene Jugend verleugnete. Und in dem Brief, den er an Kleist als Antwort auf seine Penthesilea schreibt, findet sich weder ein Wort über die dichterische Schönheit des Details oder über die Wucht des Ganzen, noch über die Kühnheit des Vorwurfes, oder überhaupt irgend ein aesthetisches Urteil über die Dichtung, nichts; nur die Aufrichtigkeit, mit der der Dramaturg, und die geistreichen Sätze, die die Exzellenz spricht, sind bewunderungswürdig. Er schreibt: „Euer Hochwohlgeboren bin ich sehr dankbar für das übersendete Stück des Phoebus. Die prosaischen Aufsätze, wovon mir einige bekannt waren, haben mir viel Vergnügen gemacht. Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region, daß ich mir Zeit nehmen muß, mich in beide zu finden. Auch erlauben Sie mir zu sagen (denn wenn man nicht aufrichtig sein sollte, so wäre es besser, man schwiege gar), daß es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll. Ein Jude, der auf den Messias, ein Christ, der aufs neue Jerusalem, und ein Portugiese, der auf den Don Sebastian wartet, machen mir kein größeres Mißbehagen. Vor jedem Brettergerüst möchte ich dem wahrhaft theatralischen Genie sagen: Hic Rhodus, hic salta! Auf jedem Jahrmarkt getraue ich mir, auf Bohlen über Fässer geschichtet, mit Calderons Stücken, mutatis mutandis, der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen. Verzeihen Sie mir mein Geradezu: es zeigt von meinem aufrichtigen Wohlwollen. Dergleichen Dinge lassen sich freilich mit freundlicheren Tournuren und gefälliger sagen."

Der ganze Brief bringt also nichts als die polemische Paraphrasierung eines Kleistschen Satzes, der stolz und mit zuversichtlicher Wahrheit bekannte, daß die Penthesilea für die gegenwärtige Bühne nicht geschaffen sei, und daß er deshalb auf eine bessere Zeit warten müsse. Goethe greift diesen einen, vielleicht — wenn man an einen Theaterdirektor schreibt — unklugen Satz heraus und knüpft daran sehr lustige und geistvolle Bemerkungen. Er vergaß: der Dichter der ‚Penthesilea' hatte dem Künstler, nicht dem kühlen Theaterpraktiker, sein Werk geschickt. Und um so widerspruchsvoller erscheinen seine

theatertechnischen Bemängelungen, wenn man bedenkt, daß er zur selben Zeit das bühnenunmögliche lyrische Gedankendrama ‚Pandora‘ herausgab, das Drama, in dem die Schönheitsideale seines Klassizismus ihre reinste und edelste Form fanden.

6

Was Goethe an der Penthesilea abstieß, war das Titaneske, das Wilde, Ungezügelte der Leidenschaft, war das Dionysische, das der reine Apolliniker mißachtete. Immer schärfer wies er darauf hin, daß es nicht auf Naturwahrheit ankomme, sondern auf Kunstwahrheit. Und er verfiel in seinen Dichtungen, die sich von allem Leben der Zeit abwandten, einer kalten Mystik und schemenhafter, unfruchtbarer Symbolik. „Die weimarische Theaterschule wird unter seiner Leitung“, sagt Hettner, „der getreueste Ausdruck dieser antikisierenden Richtung, der verräterische klare Spiegel all ihrer Vorzüge und schroffen Einseitigkeiten. Nicht wie bisher die Natur, sondern nur die Antike ist das Formenmuster für Rede und Gebärde. Es gilt nicht mehr die schöne Wirklichkeit, die Lessing als Ziel der dramatischen Darstellung hingestellt hatte. Nur die schöne Wahrheit gilt; nur der Adel und die Idealität. Nicht das Eigentümliche, Individuelle, sondern nur das Allgemeine, Typische, Ideale. Alles geht auf Feierlichkeit und Würde.“ Das Bühnendekorum wird wieder in seine volle Herrschaft eingesetzt, die alten Konventionen gewinnen wieder ihren alten Einfluß, so daß Eduard Devrient in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst mit feinem Spott bemerken kann, wie hier unsre Klassiker, die einstigen Stürmer und Dränger, von der Höhe ihres idealen Standpunkts aus unversehens wieder in den höfischen Staatsaktionsgeschmack des siebzehnten Jahrhunderts einmünden. Die antikisierende Richtung droht alles Lebendige auszutilgen, die Eigentümlichkeit und Mannigfaltigkeit der individuellen Lebenserscheinungen zu zerstören, indem sie an ihre Stelle der Antike entlehnte Formen zu setzen sucht. Schillers Macbeth-Bearbeitung zeigt, wie man sich sogar nicht scheute, Shakespeare hineinzuziehen und sich an seinem Meisterwerk zu vergreifen, in dem Schiller ihn seiner abstrakten Art gefügig machte. Goethes Bearbeitung von ‚Romeo und Julia‘ zeigt das Gleiche. Hettner sagt: „Während Goethe in der Lyrik die frischesten und ursprünglichsten Lieder dichtet und sich in den ‚Wahlverwandtschaften‘ und in ‚Dichtung und Wahrheit‘ und in den gleichzeitigen kleinen Novellen ohne Scheu auf den modernsten Boden stellt, schreitet er im Drama überall kothurnartig einher. Auf der einen Seite durch die Forderungen der Zeit, auf der andern durch die Maßgabe seines antikisierenden Kunstprinzips gedrängt, scheint Goethe geradezu eine Zeitlang in der unbegreiflichsten Ratlosigkeit und Begriffsverirrung hin- und hergeschwankt zu sein. Wie konnte er sonst, im Jahre 1805, also noch

in der vollsten Frische seiner Kraft — in den Anmerkungen zu Rameaus Neffen — Shakespeare und Calderon als vor dem höchsten aesthetischen Richterstuhle untadlig bezeichnen, ja ihnen sogar vermeintliche Fehler in Rücksicht auf die Zeit und Nation, für welche sie arbeiteten, zum größten Lobe wenden und doch in demselben Augenblicke den Hamlet, Lear, die Anbetung des Kreuzes, den Standhaften Prinzen schlechtweg als ‚barbarische Aventagen, entstanden aus der Berührung des Ungeheuern mit dem Abgeschmackten' abfertigen."

Das ist dieselbe Stimmung, aus der heraus Goethe das Ungeheuer Penthesilea verurteilt. Man muß sich den ganzen Komplex der Goetheschen Vorstellungen und Prinzipien wenigstens in Umrissen vergegenwärtigen, um einzusehen, wie hemmend er wirkte, und wie verderblich seine Macht sein konnte.

In Kleists ‚Penthesilea' war jener Barbarismus, jenes Ungestüm der Goethe so verhaßten Gothik. Und Goethe ist groß genug, um sein dem Werke feindliches Empfinden in vernichtender Aufrichtigkeit zu dokumentieren. Kleist antwortete mit einigen Epigrammen voll giftiger Ironie, die er im ‚Phoebus' zu veröffentlichen den Mut hatte. Er war im Innersten von der abweisenden Kälte des Olympiers getroffen. Er konnte nicht schweigen. Es war zu viel Trotz und Kraft in ihm, als daß er sich einer maßlosen Ungerechtigkeit — auch des Höchsten — wortlos beugen konnte. Er revoltierte. Er lehnte sich auf gegen die übermächtige Herrschaft, er nahm für sich die Rechte in Anspruch, die Goethe selbst in seiner Jugend gefordert hatte. Er widerlegte den alten mit dem jungen Goethe. Durch diese herausfordernde Aufklärung brach er bewußt alle Brücken ab. Jede Verbindungsmöglichkeit war nunmehr ausgeschlossen. Er stand allein. Der Freund Adam Müller trat für ihn in die Bresche. An Gentz, der Kleists Genie aufs höchste schätzte, dem jedoch die ‚Penthesilea' mißfiel, schrieb Müller: „Sie mißraten uns die Paradoxien, zum Beispiel die anscheinende der ‚Penthesilea'. Wir dagegen wollen, es soll eine Zeit kommen, wo der Schmerz und die gewaltigsten tragischen Empfindungen, wie es sich gebührt, den Menschen gerüstet finden, und das zermalmendste Schicksal von schönen Herzen begreiflich und nicht als Paradoxie empfunden wird. Diesen Sieg des menschlichen Gemüts über kolossalen, herzzerreißenden Jammer hat Kleist in der ‚Penthesilea' als ein echter Vorfechter für die Nachwelt im voraus erfochten. . . . . . Gerade Sie müßten ganz andres in Kleist sehen, als worüber Sie sich mit so vielem Unwillen auslassen. Sie müßten an diesem Dichter preisen, daß er, der an der Oberfläche der Seele spielen und schmeicheln könnte, der alle Sinne mit den wunderbarsten Effekten der Sprache, Wohllaut, Phantasie, Ueppigkeit bezaubern könnte, daß er alle diese lockern Künste und den Beifall der Zeitgenossen, welcher unmittelbar an sie geknüpft ist, verschmäht, daß er für jene ungroß-

mütige Ruhe, für die flache Annehmlichkeit keinen Sinn, keinen Ausdruck zu haben scheint und viel lieber im Bewußtsein seiner schönen Heilkräfte Wunden schlägt, um nur das Herz der Kunst und der Menschheit ja nicht zu verfehlen. . . . Weder die antike noch die christliche Poesie des Mittelalters hält ihn befangen. Sie werden in der ‚Penthesilea' wahrnehmen, wie er die Aeußerlichkeiten der Antike, den antiken Schein vorsätzlich beiseite wirft, Anachronismen herbeizieht, um, wenn auch in allem andern, doch nicht darin verkannt zu werden, daß von keinem Affektieren der Griechheit die Rede sei."

Diese ausgezeichnete Interpretation gibt sicherlich manches von Kleists eigenen Intentionen wieder und vermeidet zum Glück die Gefahr, die sowohl in der Geistesrichtung Müllers wie in dem Werk selbst liegt: Beziehungen oder eine allzunahe Verwandschaft mit romantischen Vorstellungen herzustellen. Die Verwandtschaft ist da, darf aber nicht zu stark betont werden. Der Aesthetiker Solger, der Freund Tiecks, schreibt: „Was ihn mit den Dichtern seiner Zeit gleichstellte, war der große Wert, den er auf gesuchte Situationen und Effekte und besonders auf den Gehalt einzelner Charaktere legte, wie auch ein absichtliches Streben, über das Gegebene und Wirkliche hinwegzugehen und die eigentliche Handlung in eine fremde, geistige oder wunderbare Welt zu versetzen, kurz ein gewisser Hang zu dem willkürlichen Mystizismus, der am Ende mehr interessant als wahr und tief sein will. Was ihn mir dagegen weit über unsre Dichterlinge erhob, das war sein tiefes und oft erschütterndes Eindringen in das Innerste des menschlichen Gemüts, das er mir nur oft zu hart und roh an das Licht riß, und die außerordentliche und plastische Kraft der äußern Darstellung."

7

Die ‚Penthesilea' zeigt am deutlichsten Kleists einsame Stellung in der deutschen Literatur. Er ist der Gipfel der Romantik, ohne im Grunde mit den neben ihm lebenden Romantikern mehr als Aeußerlichkeiten gemein zu haben. Keiner von ihnen hatte die Kraft, diese ungeheure Dynamik der Erfindung und das plastische Vermögen, um eine solche Tragödie hervorzubringen. Vielmehr scheint der Dichter der ‚Penthesilea' — so wie Nietzsche von Wagner urteilte — mit der französischen Spätromantik verwandt: jener hochfliegenden und emporreißenden Art von Künstlern wie Delacroix, wie Berlioz, mit einem Fond von Krankheit, von Unheilbarkeit im Wesen, lauter Fanatiker des Ausdrucks — Virtuosen der Leidenschaft. Das Chaos wütet in ihnen und feiert in dem Rhythmus, den ihre Kraft ihm gibt, seine höchsten Triumphe.

Kleists Tragödie ‚Penthesilea': das grandiose Symbol eines Chaos, sein Tanz, sein Kampf durch die Welten — der Sieg des Künstlers über die Abgründe des Lebens.

Theater / von Arthur Kahane

Eine Terzinenreihe

1

F r i t z   K r a s t e l

Als ich ein Knabe war, da sah ich Einen,
In dem mein Knabentraum von Kraft und Schwung
Und einer wundervollen, ungemeinen

Und himmelstürmenden Begeisterung
Sich so verkörperte, von strahlend lichter
Und heller Jugend, die so himmlisch jung,

Daß alle heißen Jünglinge der Dichter,
Für die er unser junges Herz gewann,
Von ihm entlehnten Stimmen und Gesichter.

Wie eine Feuersäule stand der Mann.
Und wenn er sprach, dann stieg die Feuerrede
Gleich brausendem Gesange himmelan,

Ein hohes Lied der Jugend und der Fehde
Für alles, was wir in den Herzen hatten,
Für Freiheit, Liebe und für eine jede

Glut, Leidenschaft, voll Kraft und ohn' Ermatten.
Heut weiß ich freilich, daß von den Rivalen
Jener der erste war, der keine Schatten

Geschaffen hat, der blassen Idealen
Kraft lieh und seine gute Menschlichkeit,
Und der mit seinen kräftigen realen

Beinen in seiner Erde stand und Zeit:
Voll Männlichkeit und herzlichem Humor
So stand er da, fest, treu und stark und breit,

Kein blasser Schwärmer, säuselnder Tenor.
Uns aber hat er allesamt bezwungen,
Uns war er Jugend, Schiller, Räuber Moor,

Der Mann, der unsere Seelen frei gesungen.
Und heut noch wärmt mich die Erinnerung
An jene Zeit, da wir, die glühend Jungen,

In ihm uns fanden, der so glühend jung.

Die Zivilliste / von Georg Caspari

Es ist hier nicht der Ort, über die Zuschüsse, die der Krone bewilligt werden, zu debattieren. Eine Ausnahme macht der Posten von Fünfviertel Millionen, die zur Erhaltung der königlichen Theater neuerdings verlangt werden. Die Krone subventioniert die königlichen Theater in Hannover, Wiesbaden, Kassel und Berlin. Wenn sich in Hannover das Defizit vergrößert hat und das Deutsche Theater dem königlichen Abbruch tut, so wird das uns am allerwenigsten verwundern, die wir ja Barnays Verwaltung unsers Königlichen Schauspielhauses schaudernd miterlebt haben. Das starke und stetige Kontingent der Abonnenten dürfte der Oper in Hannover und Kassel zu leidlichen Bilanzen verhelfen, zumal da in diesen Städten mit Anfängern gearbeitet werden kann und keine Stimmen verlangt werden wie in dem großen berliner Haus. Bleibt der Prachtbau in Wiesbaden. Stadt und Theater leben von den Kurgästen. Die Preise sind hoch; das Theater ist meist gut besucht. Aber natürlich darf man die Gesundheit der Kurgäste nicht zu oft mit Schlaarschen Oberons gefährden.

Das ganze Unglück liegt in der Reichshauptstadt. Die Theater am Opernplatz und Gendarmenmarkt verlangen immer mehr Zuschüsse: die Ausgaben wachsen, und höhere Preise für die Plätze haben sich nicht bewährt. Der Kaiser kann sich bei seinen vielseitigen Verpflichtungen den königlichen Bühnen nicht mehr zuwenden, als bisher. Das ist auch vielleicht ganz gut. Jedenfalls ist es gleichgültig. Wir fragen nur: Sind die königlichen Theater als Kultur- und Kunstfaktoren so bedeutend, daß ihre Leistungen die hohen Zuschüsse rechtfertigen?

Früher soll das Königliche Schauspielhaus einen erheblichen Ueberschuß gebracht haben, der teilweise zur Deckung des Operndefizits benutzt werden konnte. Ob das noch heute so ist? Man fragt sich immer wieder: wer geht ins Schauspielhaus? Verwöhnte Theaterbesucher, die aus Liebe zur Sache oder zum Zeitvertreib eine Vorstellung besuchen, finden bei Brahm und Reinhardt oder in kleinern Theatern eher Befriedigung als im Schauspielhaus. Künstler, Schriftsteller, Gelehrte werden kaum auf ihre Rechnung kommen. Es bleiben Offiziere mit Freibillets, höhere Beamte und Würdenträger mit Freibillets und Fremde, die in das Königliche Schauspielhaus so gehen, wie der Durchschnittsberliner in Paris zuerst in die Comédie geht, weil er glaubt, dort werde noch immer am besten gespielt. Für den Mittelstand oder fürs Volk kommt das Königliche Schauspielhaus mit den allerhöchsten Preisen längst nicht mehr in Betracht. Mit welchem Recht also Zuschüsse? Unsre berliner Privatbühnen sind alle darauf angewiesen, das ihnen von Privatleuten zur Verfügung gestellte Kapital

zu verzinsen. Dabei haben sie keinen Fundus, wie er sich am Königlichen Schauspielhaus durch Generationen fortgeerbt und vergrößert hat, und müssen ohne jeden Zuschuß die Pacht herauswirtschaften und für die Tagesspesen aufkommen. Was könnten Brahm und Reinhardt bieten und der Literatur nützen, wenn die Sorge um die Rentabilität fortfiele? Sie brauchten bei der Aufführung von Werken jüngerer Talente vor einem Mißerfolg nicht zurückzuschrecken und dürften ihrem Ensemble darstellerische Kräfte erhalten, die sie heute mit Rücksicht auf den Etat oft schweren Herzens ziehen lassen müssen. Auch so freilich sind diese beiden berliner Bühnen Kulturfaktoren und wirken im weitesten Sinne für ganz Deutschland tonangebend. Das Königliche Schauspielhaus dagegen bleibt durchaus im Hintertreffen. Der ganze Darstellungs- und Dekorationsapparat stammt nach seiner Geschmacksrichtung aus alter, längst vergangener Zeit, und es war fast ein physischer Schmerz, die Umgebung zu sehen, in der unser größter Schauspieler das letzte Mal gastieren mußte. Diese Bühne zu subventionieren, liegt kein Grund vor. Ginge sie ein, so würde sie keine Lücke hinterlassen. Für das künstlerische Leben hat sie nicht die geringste Bedeutung. Holt euch Reinhardt oder gewährt ihm den Zuschuß zu der Bühne, die er heute befehligt! Mit einer Schauspielhaus-Aufführung kann der Kaiser nicht einmal einen ausländischen Monarchen erfreuen, er müßte denn an Schlaflosigkeit leiden. Und somit fällt auch das repräsentative Moment für den Hof fort.

Hierfür kommt dagegen die Oper in Betracht, und hier kostet die Repräsentation Geld, eine Unmenge Geld. Leider heben die ausgeworfenen Summen das künstlerische Niveau in keiner Weise. Im Gegenteil: der ‚Sardanapal' hat ja gerade darum so fürchterlich viel geschluckt, weil die Aufführung mordsmäßig langweilig war und stets vor leerem Hause stattfand. Hülsens Fürstendienertum wird sich, wie das immer geht, rächen, denn für nichts sind Monarchen so empfindlich, wie für große Ebben in den Theaterschatullen.

Ohne Zuschüsse ist heute eine Opernunternehmen nicht mehr denkbar. Wir haben in diesem Sommer ein warnendes Beispiel an der Gura-Oper, sehen ferner, wie der mit Pomp angekündigte Neubau der Großen Oper zaghaft, aber sicher ad calendas graecas verschoben wird, und wissen, daß in Mailand und New York, in Paris, London und Petersburg die Opernhäuser große Anforderungen an ihre Geldgeber stellen. Wird also jetzt Berlin der Zumutung ausgesetzt, ein neues Königliches Opernhaus zu erhalten, so muß offen bekannt werden, daß das Interesse für das Hülsensche Unternehmen im Schwinden begriffen ist, und daß Hülsen es nicht versteht, das Publikum in seine Theater zu ziehen. Es verstimmt, ja erbittert auf die Dauer, wie die Wagnerschen Musikdramen in den merkwürdigsten Besetzungen heruntergeleiert, wie Mozart und Verdi vernachlässigt

werden. Eine Oper ohne wirklich hervorragende Kräfte, ohne Stars im besten Sinne, das heißt: Sänger, die immer wieder durch ihre Persönlichkeit das Publikum interessieren — ein solche Oper kann gar nicht reüssieren. Hülsens Spekulation mit amerikanischen Kräften darf heute, nach fünf Jahren, als mißglückt angesehen werden. Den einen Treffer — eine Spezialität für vier Rollen — wußte er dem Institut nicht zu erhalten; alle übrigen amerikanischen Kräfte befriedigten stimmlich mehr oder weniger, schreckten aber durch ihre schlechte Aussprache und vor allem durch ihren Mangel an Temperament und Individualität das Publikum ab. Der Ersatz für die Destinn genügt in keiner Weise. Dazu kommt der Mangel an fühlbarer Leitung: Strauß ist nicht da, Muck ohne Interesse und Blech vor falsche Aufgaben gestellt; als Aushilfe fungiert ein Kapellmeister, den sich die Provinz nicht gefallen ließe. Die Eintrittspreise aber sind in dem Maße höher geworden, wie die Leistungen sich verschlechtert haben. Wenn so weiter gearbeitet wird, dann wird auch die neue Subvention in dem Danaïdenfaß verschwinden. Weshalb wird die Krollsche Bühne so wenig ausgenutzt? Wie gut könnte Hülsen in jedem Jahr etwa vier Wochen lang durch eine italienische Stagione das Interesse für alte Opern im Königlichen Opernhaus beleben, damit eine Attraktion ersten Ranges für Einheimische und Fremde schaffen und während dieser Zeit zu ermäßigten Preisen Mozart, Auber, Donizetti bei Kroll vorführen. So würde er auf der einen Seite den ‚obern Zehntausend‘ etwas bieten und auf der andern Seite seinem Unternehmen die verlorengegangene Popularität zurückerobern. Aber der Herr Graf scheint, wie es im Börsenbericht heißt, lustlos.

Dann müssen wir eben dafür stimmen, daß eine Kraft wie Gregor — freilich nicht ohne einen musikalischen Beirat! — an seine Stelle gesetzt und subventioniert wird. Wir haben also den gleichen Fall wie beim Schauspielhaus. Hier wie dort gehören auf die verantwortlichen Posten diejenigen, die sich als künstlerische Anreger großen Stils bewährt haben, und denen bisher die materielle Verantwortung unerwünschte Grenzen gezogen hat. Dann werden wir von den bisher sinnlos vergeudeten Millionen einen Nutzen spüren. Das Opernhaus sieht sich vor einer Aufgabe, deren Lösung nicht länger hinausgeschoben werden kann: der Neuinszenierung aller Wagnerschen Musikdramen, die unmöglich weiter in dem traditionellen Gewande der siebziger und achtziger Jahre verbleiben können. Das ist nicht mit höfischem, mit Meyerbeerschem Prunk zu erreichen: Reinhardt und Gregor, Carré und die Russen haben die Wege gewiesen. Durch die Bewilligung der neuen Summe ist Hülsens Verantwortung in künstlerischer Hinsicht gewachsen: er wird sich einer strengern Kritik gegenübersehen und vor einem großen Forum die neuen Zuschüsse zu rechtfertigen haben. Es ist leider wenig Hoffnung, daß ihm diese Rechtfertigung gelingen wird.

Wiener Kehraus / von Alfred Polgar

Das Burgtheater spielte den ‚Idealen Gatten'. Gegen Oscar Wilde. Um des Erfolges willen schrieb Wilde seine Lustspiele, amüsante, verwegen-kolportagemäßige Komödien. Salon-Räubersg'schichten mit Gefunkel. Immer ist eine Figur da, die gewissermaßen den Statthalter Wildeschen Geistes in diesem beiläufig, en passant, mit der linken Hand eroberten theatralischen Provinzen abgibt: damit man merke, daß es keineswegs Schundprodukte schlechtweg, sondern immerhin Schundprodukte der Wildeschen Laune seien. Kaprizen eines feinsten Geistes. Die theatralische Mache dieser Komödien hat etwas Herablassendes, Leutseliges, Gewollt-Vulgäres: es markiert den Abstand des Schöpfers von der Schöpfung. Um diesen Abstand noch erkenntlicher zu machen, hat der Dichter sich nicht mit der Einführung jener Figur begnügt, die seine Farben trägt; er hat des weitern dem kolportagehaften, sentimentalen Sachinhalt seiner Lustspiele eine sehr belustigende ironische Uebertriebenheit gegeben. Die theatralischen Verwicklungen dieser Stücke sind so herausfordernd naiv und kraß und kindisch-abenteuerlich, das sittliche Pathos so knallend rot, die Triumphe der Tugend so rührend und das Hohelied der Liebe in einem so innig zitternden Fistelton vorgetragen, daß man überdeutlich merkt: hier verhöhnt einer das Genre eben durch die schrankenlose Devotion, mit der er ihm huldigt.

Das Burgtheater merkte nichts davon. Es kniete sich tief in die Intrigen des ‚Idealen Gatten' hinein; es war mit Ernst und Inbrunst und schwärzlicher Ergriffenheit um die ‚Handlung' des Dramas bemüht; es tat aufgeregt und stimmungsvoll und beseelt und machte aus dem Wildeschen Lustspiel ein Rührstück von Dumas. Von Dumas grand père. Alles zum Verzweifeln gemessen und pathetisch und wichtig und hochtrabend und nobel. Das Resultat war: Köstliche Langeweile. Eine Elite-Langeweile. Eine Langeweile à quatre épingles. Nur hier und da blinkte der Humor des Spiels als ein flüchtiges Stückchen blauer Himmel durch endlos breites, langsam ziehendes Wolkengrau. Es ist ja richtig, daß der Wildesche Witz schon ein bischen dumpf schmeckt; daß dieser Aufputz mit lässig-überlegener, mokanter Lebensweisheit schon ein wenig papieren raschelt; daß man diesem Antithesen-Reichtum und Finessen-Prunk gegenüber die Empfindung hat: abgetragener Luxus. Aber im Burgtheater ging auch das verloren, was ein noch nicht gebrochener Zauber des Wildeschen Esprits: die liebenswert ruhige und lächelnd-innige Verachtung aller Dutzend-Wahrheit; der höchst kultivierte Haß gegen das Banale; der aparte Duft einer Bosheit, die nicht aus Verbitterung und Not, sondern als die feinste Blüte des Reichtums, der Sorglosigkeit, des Müßigganges und der Genußfreude erwachsen ist. Oscar Wilde, das ist: die

Revolution eines geistigen Hochtorys gegen die breite Tyrannei der geistigen Mittelklassen.

Zwischen Burgtheater und Wilde fand sich nur eine glückliche Identität: die Vornehmheit. Ein paar herrliche Zimmer und die gepflegten Manieren ihrer gut angezogenen Bewohner: — das war das gelungene Wildesche an der Aufführung des ‚Idealen Gatten'. Aber in der Josefstadt, wo die Vornehmheit recht dubios und die Lords nicht gerade zwingend lordisch erschienen, wirkte die Komödie seinerzeit doch um unendlich vieles schwerloser, amüsanter, reizvoller. Weil man dort verstand, daß der Inhalt des Spiels nicht Seelen und Schicksale, sondern Geist und Worte seien.

Herr Korff war ein mühelos pointierender Gentleman, liebenswürdig provokant, mit einem prächtigen Grundton von Güte und Herzenstüchtigkeit. Herr Devrient und Frau Witt spielten mit Aufwand an Gefühl und Brustton große Komödie; Frau Reinhold machte eine behende und schillernde Intrigantin, Frau Retty ein energisches und aufgeklärtes Mädchen, durch und durch voll gescheiter Süßigkeit, Herr Hartmann einen fabelhaft noblen alten Edelmann. Ein Teil der Zuhörer applaudierte, erstaunt, wie geistvoll das Burgtheater — ein größerer Teil gähnte, erstaunt, wie langweilig der Oscar Wilde sein könne.

*

Für die Freie Volksbühne und am Tag darauf als offizieller Literarischer Abend des Lustspieltheaters: ‚Ssawa', ein Drama in vier Akten von Leonid Andrejew. Die Mitglieder der Freien Volksbühne müssen auf ihrem Weg in den literarischen Himmel durch ein tüchtiges Fegefeuer. ‚Ssawa' ist eine böse und traurige Sache. Diese russischen Stücke! Sie sind so packend langweilig, so aufwühlend monoton, so verzweifelt tiefsinnig und so erschütternd gesprächig! Rußland ist unheimlicher Dinge schwanger, und aller russischen Dramen obstinater Baß ist das gewaltige Wehgeschrei der gewaltigen Wöchnerin. Ach, dieses kreißende Elend ist herz- und ohrzermarternd. Im Wesentlichen gibt jedes neurussische Drama dasselbe: eine Mischung von Winseln, Philosophieren und Toben. Ein verzweifeltes Hinaufklettern an steilen Wänden und einen krachenden Absturz. Ein hartnäckiges Herumstochern in den letzten Problemen des Daseins, und Melancholie ohne Ende über das natürliche Resultat dieses Stocherns: daß die Probleme bodenlos erscheinen und der Menschengeist als viel zu kurz, um bis in ihre Tiefe zu reichen. Von den zeitlichen Dingen allzusehr belastet, flüchtet der Verstand der Russen (im Leben wie im Drama) gern in die ewigen Dinge. Das heißt: er vertauscht ein Uebel mit einem andern Uebel. Aus Räumen, die ihn durch ihre Enge erdrücken, flieht er in Räume, die ihn durch ihre unbegrenzte Weite zermalmen. Aus einer unendlichen Trostlosigkeit in eine trostlose Unendlichkeit.

Menschengeist heißt der eine Fittich, der ihn dorthin trägt, Kirschengeist der andre. Der Rausch der Verzweiflung wechselt ab mit der Verzweiflung des Rausches. Diese Dramen-Russen haben alle einen Refrain ihres Wesens, den sie unablässig wiederholen. Sie sind Fanatiker ihres eigenen Refrains. Sie reden aneinander vorbei, jeder in einer undurchdringlichen Hülle von Einsamkeit. ‚Ssawa‘, das neue Drama von Leonid Andrejew, hat gewiß dichterische Qualitäten. Figuren von originellster, geradezu feierlicher Elends-Eigentümlichkeit; trübe Worte, die von allem Schwarz aller Hoffnungslosigkeit gedunkelt scheinen; weise Worte, die klingen, als hätte sie einer, der bis an den Grund des Elends getaucht, dort zur Belohnung seiner Müh und Qual gefunden. Sogar Humor gibts in ‚Ssawa‘. Einen bösen, zwinkernden, tückischen Humor, und einen Sach-Humor, in der Handlung des Dramas begründet, die, nähme sie eine resolute Wendung ins Harmlose, ohne weiteres lustspielmäßig erscheinen könnte. Das Publikum der Freien Volksbühne hat sich auch nicht schlecht hungrig auf die mit Tränen vergifteten Humor-Brocken gestürzt. Wie gesagt, ‚Ssawa‘ ist das Drama eines Dichters, gewiß; aber unerträglich ist die typische Technik dieser wie andrer Russentragödien. Man vergeht vor Ungeduld, bis der zähe Debattenfluß das Stückchen Aktion herangeschwemmt hat, man wird stumpf bei der immerwährenden Farbensetzung grau auf grau, man kann nicht atmen in diesen kalten, dicken Dämpfen von Melancholie und Desperation, durch die von fernher die gellende Litanei eines Halbkretins oder das trübsinnige Couplet eines Dauer-Selbstmörders wimmert.

*

Das Deutsche Volkstheater gab: ‚Der Skandal‘ von Henri Bataille. Am Schluß dieses Schauspiels steht ein feiner, rührender, menschlicher Einfall. Die „sündige Frau“, nach langen Qualen des Verheimlichens und Kämpfens, der Angst und Herzensnot sich so ziemlich gerettet, in Sicherheit glaubend, erfährt, daß der Mann doch alles weiß. Die ganze Plackerei war umsonst. Und nun hebt der Gatte an, nun legt er los, nun setzt er einen gewichtigen Doppelpunkt und räuspert ein Anführungszeichen und sammelt Atem zur schweren Abrechnung. Aber ihr malträtiertes Seelchen kann nicht mehr. Und ihre Nerven haben übergenug. Da wirft sie sich auf den Divan, wimmernd und jammernd, er möge in Gottesnamen tun, was er wolle, und sie fortjagen und ihr die Kinder nehmen und alles, nur endlich Schlaf wolle sie und Ruhe, Ruhe, Ruhe. Aber der Gatte hat lange genug geschwiegen, den Unwissenden gemimt. Jetzt will, jetzt muß er sich entspannen. Da strömt unendliche Rede herab, Anklage und Vorwurf, wie konntest du nur? und ewig verlorenes Heil; Ehre; ich habe dich geliebt, du hast mich geliebt; wieder Ehre; wir haben uns geliebt, werden wir uns noch lieben können? die Kinder, noch einmal Ehre.

Und vom Divan her klingt ihr leises Stöhnen. Es ist Logik in seiner Rede, und das gewisse still sich bescheidende Pathos eines würdevollen Schmerzes, ein bischen unzerstörbare Verliebtheit, ein letztes Grollen vorübergezogener Wut, und fast durchaus der Verzicht auf dialektische Ausnützung der eigenen überlegenen Position. Nur ein paar feierliche Wendungen gönnt er sich, vom Vergessen und Verzeihen, den „Lichtstreif eines neuen Tages" und „das große Wunder der Vergebung". Man empfindet es als nobel von diesem Gatten, daß er die moralische Notlage seiner Frau nicht deklamatorisch mißbraucht. (Dies ist ja der Hauptprofit, den das Betrogenwerden für den Mann mit sich bringt: daß er sich endlich einmal gehörig ausdeklamieren, und daß sie, in Folge der Zerknirschung, mit keinem unverständigen, geringschätzigen oder gelangweilten Wort die Stimmung verderben darf; nie hat er sonst Gelegenheit dazu.) Ja, wie gesagt, dieser Herr Férioul, Parfümfabrikant, benimmt sich relativ so nett, gütig und menschlich, daß jede schuldbewußte Frau mit ihm zufrieden sein könnte. Frau Charlotte jedoch ist weder zufrieden noch unzufrieden. Sie liegt auf dem Divan und schläft. Sanft und fest. Da hebt er in heftiger Wut die Faust: „Ah, unglaublich, sie schläft!" Er fühlt sich abermals betrogen, vielleicht nicht so sehr, weil er ihren Schlaf als ein kränkendes Symptom von Gleichmut deutet, als vielmehr, weil seine ganze schöne Rede am Ende keinen Zuhörer gehabt. „Und da schweifte ich in den Himmelshöhen des Ideals, der Vergebung!" ruft er, bitter und geschraubt. Aber wie die Kinder jetzt lärmend zur Tür hereindrängen, legt er doch die Finger auf die Lippen und sagt: „Pst . . . Mama schläft . . ." Das ist eine hübsche, fein physiologische Wendung. Wie ein kühles Lüftchen, das den angesammelten Dunst sentimentaler Wichtigkeiten zerteilt, streicht es über die Szene. Es ist ein still-ironischer Triumph des leiblichen Lebens über die aufgeregten Tragödien der Seele. Ein gütig lächelndes Desaveu menschlicher Leidens- und Empfindens-Großartigkeit. Und ein brillanter Aktschluß.

Die Sache ist charakteristisch für Bataillesche Komödien. Sie haben alle irgend eine einfache Menschlichkeit als Aufputz. Dies unterscheidet sie von den artverwandten Bernstein-Stücken. Es ist immer irgend ein Fensterchen ins Freie, Weitere geöffnet. Stets gibt ein Untheatralisches die letzte und beste theatralische Pointe. Und fast immer auch rühren sie, im Vorbeigehen, an ungewöhnlichere, problematische Dinge. Sie sind nicht eigentlich dichterisch, aber sie bemerken Dichterisches, das auf ihrem Wege liegt. Sie üben eine schofle und flache Psychologie, eine leichtsinnige, rohe und lügnerische Kunst des Motivierens, aber sie haben eine Art genialischer Intuition in ihrem ungestümen Theatergriff. Es gerät ihnen stets auch etwas Echteres, Wertvolleres in die gierig raffende Hand. Das wird dann zwar nicht nach Gebühr verwendet, wird als Stein unter Stein in den dramatischen Rohbau ein-

gemauert, aber es ist immerhin da. Diese Frau im ‚Skandal', zum Beispiel, hat Angst vor dem einstigen Liebhaber, der aus der gewesenen Beziehung Kapital in des Wortes Sinn schlägt. Dann ändert sich die Situation, die Dame hat keinen Grund mehr zur Besorgnis, der Erpresser wandelt sich zum Gentleman, und nicht mehr sie, nur ihn noch bedroht Unheil. Da zeigt sich die Frau, allen Ueberredungsversuchen eines guten Freundes zum Trotz, entschlossen, ihn vorm Unheil zu bewahren. „Sie lieben ihn noch!" ruft vorwurfsvoll der gute Freund. „Nein, das ist für immer vorbei", antwortet sie und fügt die ein wenig dunkel und affektiert klingenden Worte hinzu: „Aber es gilt jetzt noch ein andres: die Ehre meiner Schuld!" „Die Ehre meiner Schuld": hier liegt ein Problem, ein Thema, das des Durchdenkens und Darstellens wert wäre. Im Batailleschen Stück wird es verschwemmt, fortgerissen, zerfetzt von einer Theatralik, der es allein um den Lärm und die Wildheit und die Spannung eines ‚großen Schauspiels' zu tun ist. Aber man empfindet, daß Schade darum ist: um das Thema von der Schuld, die ihre eigensten konsequenten Tugend- und Ehr-Gesetze zeugt, die ihre gebietrische Eigen-Moral hat; um das Thema von den sittlichen Forderungen, die aus jeglichem der landläufigen Sittlichkeit angetanen Affront für den Frondierenden erwachsen. Es gibt soviel Ehren und Moralitäten, als es Taten gibt, scheint die Komödie hier zu sagen. Und es liegt ein Stück neues Heldentum in diesem Betragen der Frau, die mit der wiedererlangten eigenen Sicherheit die Affäre keineswegs als abgeschlossen betrachtet, die eine Verpflichtung spürt, zu der kein bürgerlicher Sittenkodex sie nötigt, die es als unanständig empfindet, der Anständigkeit zuliebe vom Genossen einstiger Schuld erbarmungslos sich abzukehren.

Solche Komödien wie ‚Der Skandal' haben das Spannende eines gewalttätigen chemischen Experiments. Aus Liebe und Geld ist ein knallgasähnliches Gemenge bereitet, das zum Aktschluß mit Krach und Flamme explodiert. Und bewundernswert ist die kluge Oekonomie, mit der der Autor sein dramatisches Material zusammenhält, es nicht in kleinen Schlägen und Feuerchen verzettelt, sondern spart und häuft und sammelt, bis er genug für die große Szene hat. Das Uebrige ist Taschenspielerei. Der Zuschauer wird listig beschäftigt, mit Redereien und Sentimentalitäten und nichtigem episodischen Kram und Psychologie von der flauesten Art und Gesellschaftsschilderung und dergleichen. Droht die Angelegenheit fade zu werden, dann macht die Komödie eine Gebärde, als ob schon ..., als ob jetzt .... Indessen ists ein wiederholtes: noch immer nicht. Von den Emotionen eines solchen Trugschlusses kann das Spiel wieder eine Viertelstunde zehren, in der Langeweile zittert die ausgestandene Erregung nach, und schmerzlos vergeht die Zeit. Die geheime Formel der neufranzösischen Theaterstücke im Stil dieses Batailleschen ‚Skandal' lautet: ein beseelter Me-

chanismus. Das Primäre sind nicht Menschen, Charaktere, Empfindungen, Ideen, deren Gegeneinander, deren Durchdringung und Zusammenstoß dann ein Drama ergäbe; das Primäre ist der theatralische Apparat, so geschickt mit Menschlichkeiten verkleidet, daß er einen lebendigen Organismus vortäuscht. Ich denke an den famosen ‚Doktor Lerne' von Maurice Renard, der seinem ganz vollkommenen Automobil sogar eine wahrhaftige Seele okuliert.

Fräulein Lili Marberg war nie besser als in diesem ‚Skandal'. Die Delikatesse ihrer Sprache, die Anmut ihres ganzen Gebarens in seiner Mischung von Stolz, Kindlichkeit, Würde und Koketterie ist bezwingend. Eine Sphäre von Reiz und Lieblichkeit ist um dieses gequälte frauliche Wesen, die auch von den wildesten Ekstasen der Herzensnot nicht durchrissen wird, die das Vergessen und Verzeihen des düpierten Mannes durchaus begreiflich macht.

Das münchner Theaterjahr / von Lion Feuchtwanger

Selten hat die Reklame, die München zur ersten Fremdenstadt Europas machen möchte, so dröhnend gearbeitet wie jetzt. Es sind fast ausschließlich theatralische Produktionen, mit denen sie lockt, und auf beiden Hemisphären laden Plakate und Prospekte, ellenlange Annoncen, bunte Siegelmarken und die liebenswürdigen Ueberredungskünste der großen Reisebureaus zu den Passionsspielen Oberammergaus, den Mozartfestspielen des Residenztheaters, den Wagnerspielen des Prinzregententheaters und den Festvorstellungen Reinhardts im Künstlertheater. Trotzdem haben sich die stehenden münchner Bühnen ernstlich und ehrlich gemüht, das Theaterjahr reich und interessant zu machen, und wenn der Erfolg nach außen nicht recht beträchtlich war und nicht eben zu neuen Taten reizen mag, so ist dies heuer noch mehr als in den Vorjahren die Schuld des stumpfen, kritiklos launischen münchner Publikums.

Das Schauspielhaus freilich hat sich selber sein Publikum verdorben. In diesem Hause wurde früher stetige, ernsthafte, literarische Arbeit getan. Alljährlich gab man hier acht bis zehn interessante Vorstellungen, zwei oder drei Uraufführungen darunter, in einer nicht eben aufregenden, aber recht saubern und fleißigen Darstellung. Und wenn auch Direktor Stollbergs Versuche, Reinhardt zu imitieren und Werke aufzufrischen wie die ‚Iphigenie' und ‚Kabale und Liebe', die ‚Turandot' und die ‚Hochzeit des Figaro' von Beaumarchais, ziemlich dürftig ausfielen, so konnte man doch an der Darstellung der zeitgenössischen Dramatiker seine Freude haben. Halbe und Wedekind erfuhren ihre Förderung, und ein gut Teil ihres deutschen Ruhmes

gründet sich auf den Wagemut des Schauspielhauses; vor allem Wedekind ward hier nach Kräften unterstützt, als er noch verkannt und ganz gering auf Erden ging. Zwei, drei Jahre hindurch galt das Schauspielhaus als die literarische Bühne Münchens. Jetzt hat die Serienspielerei des ‚Königs‘, des ‚Klubsessels‘ und des ‚Feldherrnhügels‘ das Publikum für weniger bequeme Kost unempfänglich gemacht. Man kann es der Direktion nicht verübeln, wenn sie den starken Erfolg dieser drei Werke ausnutzte, zumal da die Darstellung ihren harmlos liebenswürdigen Ton elegant und sicher traf: aber das Publikum gewöhnte sich rasch, das Schauspielhaus als ein Schwanktheater zu betrachten. Die paar wertvollen Vorstellungen, eine treffliche Neueinstudierung von Schnitzlers ‚Liebelei‘, ein paar Schnitzlersche Einakter, ‚Daniel Hertz‘, und vor allem ein Björnson-Zyklus, fanden bei den Zuschauern keine Resonanz. Die Regie Stollbergs ist fleißig und routiniert, reinlich und gefällig; der Spielerbestand hat sich, seitdem ich ihn im November des Vorjahrs an dieser Stelle charakterisierte, wenig verändert. Friedrich Carl Peppler, der zu Anfang des Winters ein wenig müde schien, gab später (in Brodys ‚Lehrerin‘, in den ‚Neuvermählten‘, als Rademacher in Schnitzlers ‚Letzten Masken‘) von seinem Besten, Gustav Waldaus helle, liebenswerte Eleganz strahlte heiter wie stets, und Fritzi Schaffer, die im Vorjahr des öftern in ein und derselben Rolle aus erfühlter Tiefe in leerste Konvention gefallen war, erwies sich in diesem Spieljahr merklich gleichmäßiger und klarer. Die sehr überschätzte Lina Woiwode hingegen, die Berger für die Burg zu verpflichten gedenkt, verflacht mehr und mehr.

Ungleich reicher war heuer die Leistung des Hofschauspiels. Das Zusammenwirken des philologisch bedächtigen Eugen Kilian und des immer Neues versuchenden, hunderthändigen Albert Steinrück hat schönste Früchte gezeitigt. Freilich, die einzige Uraufführung, die man uns bot: Gumppenbergs nachdenklicher, mattfarbiger Einakter ‚Münchhausens Antwort‘, zusammengespannt mit einer bedeutungslosen historischen Szene Robert Hessens, war ziemlich dürftig; aber sonst war der Spielplan geschmackvoller und reicher zusammengestellt als jemals zuvor. Man spielte von den Lebenden Bab und Bahr, Halbe und Keyserling, Eulenberg und Schmidtbonn und Philipp Langmann. Man erneuerte den ‚Tell‘ und den ‚Gyges‘, die ‚Natürliche Tochter‘, die ‚Jüdin von Toledo‘ und die ‚Hermannsschlacht‘. Kilian ergänzte seinen Shakespeare-Zyklus durch den ‚Hamlet‘, die ‚Widerspenstige‘ und den ‚Caesar‘; der ‚Solneß‘ ward erneuert, die ‚Gespenster‘ kamen zum ersten Mal auf die Bühne des Residenztheaters. Der nachhaltige Erfolg des Bahrschen ‚Konzerts‘, dem man eine flotte Neueinstudierung der ‚Wienerinnen‘ vorausgeschickt, ließ die Leitung auf bloße Unterhaltungsdramatik vollkommen verzichten. Pflichtvorstellungen wie Heyses ‚Grafen von Königsmark‘ und Björnsons ‚Fallissement‘ nahm man

gerne in Kauf. Natürlich lief in dieser Fülle viel Mißlungenes mit unter: doch zeigte sich überall ein fester und ehrlicher Wille, und so verweilt man lieber bei dem, was gelang, als bei dem, was mißlang.

Neues zwar, Aufrüttelndes bot die Regie nirgends. Kilians Inszenierung ist immer bedachtsam und klug und betont gern ihre philologische Gravität, ihren Gegensatz zu Reinhardt. Steinrücks Regie ist jäh und hastig und häufig recht unausgeglichen, bringt aber manchmal ganz neu geschaute, aus dem Innersten des Werkes erfühlte Einzelheiten. Von Kilians Shakespeare-Inszenierungen vermochte keine die farbige Eindringlichkeit von ‚Maß für Maß' zu erreichen, die ich hier seiner Zeit eingehend gewürdigt habe. Der ‚Julius Caesar' blieb trist und flügellahm, die ‚Widerspenstige' suchte akademisch, statt übersprudelnder Laune, eine gewisse eigensinnige klassische Würde zu geben, und auch der vielumgackerte ‚Hamlet' brachte nur im Detail Neues. Man machte viel Wesens daraus, daß man den ‚Hamlet' ganz ins Kostüm der Renaissance gesteckt hatte. Nun atmet gewiß (neben ‚Maß für Maß') von allem, was Shakespeare geschrieben hat, diese Tragödie am reinsten den Geist der Renaissance, und der Einfluß Michel Montaignes auf den Briten kann gerade für den ‚Hamlet' nicht hoch genug veranschlagt werden: aber was ist getan, wenn die Spieler Kostüme der ausgehenden Renaissance tragen und sich höchst meiningerisch gehaben und schillerisch deklamieren? „Setzt euch Perücken auf von Millionen Locken . . ." Wie Lützenkirchen den Hamlet spielte oder vielmehr sang, so mag ihn Verdi geschaut haben, aber nicht Shakespeare. Und neu belichtet erschienen in dieser Vorstellung nur König Claudius und Hamlets Mutter. Steinrück gab dem Claudius als einen verschlagenen Condottiere, hinterhältig, ränkesüchtig, aber doch voll Kraft, und die Königin der Swoboda war jung und warm, statt der üblichen Statistenfigur ein lebendiger Mensch. Von den übrigen Klassiker-Aufführungen mißlangen ‚Wilhelm Tell' und die ‚Hermannsschlacht' durchaus, der ‚Gyges' ward durch die unmögliche Wiedergabe des Gyges, die ‚Jüdin von Toledo' durch den pfauenhaft sich spreizenden König Alfons schwer beeinträchtigt, und rein gelang nur die ‚Natürliche Tochter', deren deklamatorischer Grundton der Art der meisten Spieler entsprach. ‚Baumeister Solneß' und die ‚Gespenster', Keyserlings ‚Peter Hawel' und Schmidtbonns ‚Graf von Gleichen' standen auf den Leistungen Steinrücks und der Terwin. Die Aufführungen von Babs ‚Blut' und Eulenbergs ‚Leidenschaft' hob nur die Lossen über das Maß der Provinz. Sehr reizvoll aber hat man hier Bahrs ‚Konzert' gestaltet. In dieser Aufführung erwies sich die Mischung von alter und neuer Art als durchaus glücklich. Der Rokoko-Rahmen des Residenztheaterchens, die traditionelle Konversationskultur der Hofbühne, Lützenkirchens salbungsvoll rhetorische Manier und die schlicht überlegene, durchseelte Gestaltungskunst der Lossen: das alles fügte sich

heiter und diskret zusammen, und gerade die altfränkischen Bestandteile der Darstellung gaben dem Werk eine gewisse Patina, die ihm gar artig anstand.

Sonst freilich macht der Zwiespalt zwischen den beiden Spielarten, der Possartischen, die dem Wohlklang und der schönen Geste die Wahrheit opfert, und der neuern, die vor allem den psychologischen nervösen Gehalt einer Rolle auszuschöpfen bemüht ist, sich aufs peinlichste fühlbar. Er zerstört jede Einheitlichkeit und läßt bald das würdevolle Pathos der einen als albernes Komödiantentum, bald den nervösen Kritizismus der andern als snobistisch aufgeputzte Impotenz erscheinen. Es ist unleidlich, Graumanns Pylades neben der Iphigenie der Berndl, Lützenkirchens Sekretär neben der Maria Magdalene der Lossen, Birrons König Alfons zwischen der Jüdin der Terwin und der Königin Eleonore der Lossen zu sehen. Und man begreift nicht, wie man den Horatio des jüngern Jacobi zusammenspannen kann mit Lützenkirchens Hamlet oder den Brutus des ältern Jacobi mit Steinrücks Caesar oder Birrons Edgar (in Eulenbergs ‚Leidenschaft') mit der Irene der Lossen.

Dabei verfügt das Hofschauspiel über viele und interessante Spieler. Freilich eine ganze Reihe eingesessener Erbübel ist mitzuschleppen, eine Anzahl würdiger Zeitgenossen, besser tauglich zu der Meldung, die Pferde seien gesattelt, als zu den tragenden Rollen, die sie zum Leidwesen aller Gutgesinnten immer wieder innehaben. Doch schon eine Reihe ausgezeichneter Episodisten hält ihnen die Wage: Alois Wohlmuth, ein prachtvoller Molièrespieler, der bewegliche und lustige Viktor Schwanneke, der Waldau an dieser Stelle allerdings nicht ersetzen kann, sodann Herr Höfer, ein Schildkraut im Duodezformat, und Julius Stettner, trefflich in der Darstellung aller Stadien der Greisenhaftigkeit. Frau Conrad-Ramlo nicht zu vergessen, die Derb-Realistisches mit ungewöhnlicher Treffsicherheit und bajuvarisch-saftigem Humor gestaltet, und den geschmeidigen, agilen Fritz Basil. Es folgt das Fähnlein derer, die aufrecht und unentwegt im Sinne Possarts mit würdevollen Worten und Gesten für das Schöne und Gute eintreten: der heldische Herr Ulmer, der biedere, sonore Herr Jacobi, Emma Berndl, deren gehaltene Würde besonders im Schmerz sehr rührend ist, Alexandrine Rottmann, deren Temperament manchmal verzweifelte Versuche macht, die engen Regeln der Schule zu durchbrechen — Herr Lützenkirchen schließlich, ihrer aller Meister! Er hat in letzter Zeit einen etwas weltschmerzlichen Zug angenommen: fast immer krümmt er wie Giottos Dante die Lippen, und sein Wesen atmet die Würde eines entthronten Königs. Auch ein Jünger von ihm wirkt jetzt im Hofschauspiel, der ihm, wie er sich räuspert und wie er spuckt, treulich nachahmt: ein Herr Birron, trotziglich und kühn in seinen Gebärden

und von so ölig erlesener Sprechkunst, daß man an die Leckerbissen der italienischen Küche gemahnt wird.

Wir haben sodann etliche Spielerinnen, die von der Technik der Meininger lernten, ohne sich ihr blindlings zu unterwerfen: die schöne Frau von Hagen, die das Bildhafte ihrer Gestalten oft recht glücklich unterstreicht, Margarete Swoboda, die ihr kraftvolles Theatertemperament heuer nur an der schrecklichen Femme X. erproben konnte, und Anna Dandler, die sich im Konversationsstück oft als kluge und vornehme Spielerin erwiesen, während sie als Helene Alving versagte. Es bleibt eine kleine Gruppe, die alles Meiningertum verpönt: Herr Graumann, vollendet in der Wiedergabe korrekter, etwas philiströser Naturen, und Herr von Jacobi, ein nervöser, sehr intelligenter Spieler, aber recht ungleichmäßig und verzappelt. Seine Auffassung ist immer originell und gescheit; aber er steht nur allzuoft kritisch neben seiner Rolle. Er ist nicht König Karl der Siebente oder Oswald Alving, sondern er bleibt stets der Herr von Jacobi, der jetzt den Oswald, jetzt den König Karl spielt. Und dann, vor allen, Albert Steinrück, der während seiner münchner Wirksamkeit ganz außerordentlich gewachsen ist. Breitspurig, knorrig, blond und echt bis in die letzte Faser stehen seine Gestalten, und es ist wundervoll, wie er oft herrenhaftes Trotzen und kindhafte Glaubensseligkeit zu einer Totalität fügen kann. Sein Crampton und sein Peter Hawel, sein Borkman, sein Solneß und sein Graf von Gleichen haften im Gedächtnis, und es beweist seinen Reichtum, daß er neben diesen dem Kandaules, dem Claudius im ‚Hamlet', dem Jean in ‚Fräulein Julie' und dem Pastor Manders eigenes Gepräge zu geben vermochte. Neben ihm behaupten sich Lina Lossen, deren feinädrige, schlicht ehrliche Kunst die Inge in Babs ‚Blut', die Irene in Eulenbergs ‚Leidenschaft' und die Marie in Bahrs ‚Konzert' ganz tief von innen heraus gestaltete, und Johanna Terwin, deren Kraft und deren Grenze in ihrer bewußten, erdgebundenen Animalität liegt. Keiner ihrer Menschen weist über sich hinaus; fest und sicher ruhen sie in sich: aber ihre Jüdin von Toledo wie ihre Hilde Wangel, ihr Fräulein Julie und ihr Türkenmädchen im ‚Grafen von Gleichen' atmen eine wilde, tief innere, beseligt-beseligende, alle Einwände niedertrümmernde Daseinsseligkeit.

Man könnte nun gewiß mit der Gesamtheit dieser Darsteller einheitlicher gerundete, gleichmäßiger vertiefte Vorstellungen schaffen, als es bisher geschehen, könnte dem münchner Hofschauspiel die gleiche Stelle im Theaterleben des Reichs erringen, die die münchner Oper im Musikleben Deutschlands unbestritten behauptet. Dennoch sei die unermüdliche Arbeit der Leitung und ihr fester Wille, die zwiespältigen Elemente des Spielerbestands aufeinander abzustimmen, gern und dankbar anerkannt. Denn es will etwas heißen, dem stumpfen münchner Publikum gegenüber reg und arbeitsfreudig zu bleiben. Die

Münchner, denen Schiller, nachdem sie für die Horen ganze drei Abonnenten aufgebracht, das Salz absprach, haben sich nämlich seither noch immer nicht geändert. Selbst in der Oper, die sie traditionell pflegen, lassen sie sich immer mehr skandalöse Fehlgriffe kritiklos gefallen, und dem Schauspiel gar stehen sie unendlich träg und kaltsinnig gegenüber. Aus alter Gewohnheit umjauchzen sie Possart mit schier tierischem Geheul, aber Eulenberg und Schmidtbonn, Bab und selbst die treffliche Aufführung der ‚Gespenster‘ finden empörend leere Häuser, und es wird wohl noch lange Jahre dauern, bis auch hier eine tatfrohe und kräftige Leitung sich Resonanz schafft.

Das Leichenbegängnis der Gemma Sobria / von Heinrich Eduard Jacob

Wäre Gemma Sobria als die sehr große Schauspielerin einer nordischen Stadt gestorben, so wäre durch ihren Tod das Empfinden dieser Stadt gewiß nicht in seinen Grundfesten erschüttert worden. Einer nicht zu erheblichen Schar Gebildeter hätte aus irgend einer gedruckten Zeitung Nachricht und Würdigung ziemlich farblos entgegengeklungen; den wenigen, die ihre Spiele oder ihre Menschlichkeiten geliebt hatten, wäre der Atem gestockt oder die Brust rascher geflogen — sonst nichts. Da es aber eine süditalienische Stadt war, in der Gemma Sobria gelebt hatte und starb, so wurde sie durch ihren Hingang aufgewühlt wie Erdreich, aus dem man eine Blume gerissen hat. Es war da keiner, der nicht mit dem Gefühl einer erlittenen Wunde umherging. Auch ohne daß die Zeitungen es so wollten und es auf ihr Art schon als geschehen aussprachen, war ein Gemeinschmerz vorhanden, aus dem der Einzelne, ohne ihn zu vermindern, sein Teil bezog. An dem Vormittage ihrer Beisetzung schlossen sich mit selbstverständlichem Ruck Werkstätten und Kontore. Jedermann begehrte mit im Sarggefolge zu sein, und so sehr schwoll die Menschenwoge ins Breite und Tiefe, daß man davon Abstand nehmen mußte, Gemma Sobria in der Kathedrale zu segnen. Es geschah auf offenem Markte.

Der Gendarmeriekapitän, der, einsam und hoch zu Roß auf der besonnten Piazza haltend, dem näher und näher heranströmenden Zuge entgegenblickte, war noch sehr jung. Froh seines blanken Rockes und stolz auf seine vielleicht erste größere öffentliche Handlung, wollte er eben an die Spitze der sich formierenden ungeheuern Menge heranreiten, etwas nicht sehr Freundliches sagen, etwas anordnen (vielleicht ein paar Laternen von Neugierigen säubern, oder ein Aehnliches) — da rief ihn sein Herz an. „Irre dich doch nicht!“ sagte sein Herz. „Es liegt allerdings ein Aergernis vor. Aber nicht die auf die Laternen Gestiegenen bieten es, sondern du selbst, der du aus kleinlicher Rück-

sicht für die Laternen — o pfui des toten Materials! — dem Willen des Volkes dich entgegenstemmen willst. Begeisterte, des Gottes Volle, sind die wahren Stützen des Staates, und wer aus plattem Utilitarismus ihre Begeisterung eindämmen will, der schädigt — ich muß bitten, mich nicht zu unterbrechen — der schädigt den Staat. Und wenn selbst diese Laternen wie Schilfhalme einbrächen und einigen dabei die Köpfe zerschlügen, es wäre immer noch nicht Ursache, ein so einmütiges und vollkommenes Schauspiel durch störende Nüchternheit zu unterbrechen." Als er sein Herz so reden hörte, gehorchte er ihm, ritt zurück, stieg ab und stellte sein Pferd unter einem Torweg bei einem Hufschmied ein. Dann mischte er sich als Mensch und nicht mehr als Behörde unter die Menge.

Den schwarzen Leichenwagen zogen acht bis an die Augen in schwarze Decken gehüllte Rosse, von deren Häuptern schwarze Federbüsche nickten. Obschon sie in gebändigtem Schritt einhergeführt wurden, erregten ihre hinter den Masken wild hervorrollenden Augen, ihr Umgebensein von brennenden Kerzen, die zu der heitern Mittagssonne einen bestürzenden Gegensatz bildeten — erregte ihr ganzer Anblick überall ein panhaftes Schaudern. Hinter dem Wagen gingen die unzähligen Gesichter. Gesichter: denn was unterhalb des Halses mitging, verschlang das Gedränge. Gesichter: teils nur korrekte, teils sehr kluge Gesichter von Regierungsmännern, auswärtigen und inländischen Diplomaten, von fiebernd angespannten Journalisten, die sich drehten, um zu gleicher Zeit alles übersehen zu können, von Abgeordneten, die wie eine sonderbare, durch Intelligenz gehobene Rasse von Philistern aussahen; dann Gesichter von unzähligen Künstlern, unter denen die Schauspieler selbst mit ihrer ganz äußerlichen Muskelenergie, dem schmallippigen, aber breiten Mund und den verschminkten Augenlidern die Hauptzahl ausmachten; die Gesichter von Dichtern und Musikern, die, blaß und weich, durch eine irgendwo aus dem Schlapphut quellende Haarsträhne sich plötzlich verdunkelten, und von Malern und Bildhauern, die ganz ähnlich waren bis auf ihre kalten und traumlosen Augen; denn ihnen ist weniger als jenen das Schwärmen der Gedanken erlaubt. Neben ihnen schritt hie und da auch das Gesicht eines Philosophen mit nach innen gekehrten Blicken, ein wandelndes ‚Gnothi seauton', auf dessen Lippen die Erkenntnis von dem Unwert und der Schwindelhaftigkeit der Begierden, der schönen Künste, kurz der ganzen Umwelt, ein trauernd-sieghaftes Lächeln gesetzt hatte. Es war sehr wunderbar, wie die erhabene Angelegenheit selbst den ungeistigen und gemeinern Zügen, den Köpfen der Kleinkaufleute und der Arbeiter etwas leuchtend Ideelles aufprägte und sie zu einer bisher unerreichten Stufe der Schönheit emporhob.

Gleich hinter dem Sarge schritt der höchste Geistliche des Sprengels, ein Bischof, ein alter Mann mit klugen Zügen. Nachdem auf

seinen Wink der Sarg von einer Ehreneskorte aus dem Wagen und auf eine erhöhte Estrade gehoben war, trat er entblößten Hauptes hinter ihn und segnete die Tote mit wenigen Worten. Als er zum Schluß gelangt war, sollte eben der Sarg von den dazu Berufenen wieder in den Wagen getragen werden — da machte sich eine Bewegung geltend, Haltrufe erschollen, und die mit Menschen dicht besetzte Freitreppe der Kathedrale sich herabwindend, erschien mit einigen höflichen Verbeugungen gegen den Kleriker ein gerne Begrüßter, der Dichter Settaglioni auf der Estrade, um der Verstorbenen den künstlerischen Nachruf zu widmen. Er war, seinen übrigen Exzentrizitäten gemäß, in eine Tracht gekleidet, wie man sie vor hundertdreißig Jahren trug — eine Maskerade, die weit mehr Aufmerksamkeit als Unwillen erregte. Auch blieb der Unwille wesentlich auf eine kleine Schar nordischer Korrespondenten beschränkt, die nun ihren Blättern melden konnten: „Settaglioni besaß die Taktlosigkeit, in blauem Frack und gelber Weste zu erscheinen; er vergaß, daß Wunderlichkeit noch keine Größe bedeutet" — wobei sie wiederum vergaßen, daß das Große allerdings oft wunderlich ist.

„Wir bestatten hier", nahm Settaglioni in einer linkischen Stellung und mit vollkommener Trockenheit das Wort, „die Schauspielerin Gemma Sobria, welche am zwölften Mai 1875 geboren wurde und vorgestern Mittag im Alter von fünfunddreißig Jahren an einer jäh ausgebrochenen Lungenentzündung gestorben ist. Die Verstorbene ist fünfzehn Jahre lang Schauspielerin und Mitglied dreier Theater gewesen . . . ." Diese Banalitäten hinzustreuen, mußte ihm offenbar ein großes Vergnügen bereiten; ein nachdenkliches Lächeln ging dabei durch seine Augen. Er hielt sich für befähigt genug, nötigenfalls in einem Augenblick die Menge von den Ketten des Selbstverständlichen, in die er selbst sie spielenderweise geschmiedet hatte, befreien und schwindelnden Fluges emportragen zu können. Vielleicht auch stellte er jetzt erst, während sein Mund mechanische Worte aussprach, die Absichten und Mittel seiner Rede musternd zusammen. Plötzlich schien er sein Arsenal zu Ende geprüft zu haben: ein Ruck, und er wuchs empor und begann mit seiner natürlichen schönfarbigen Stimme zu sprechen.

„Gemma Sobia war eine sehr große und, wie wir sagen müssen, einzigartige Schauspielerin. Sie überragte die meisten ihrer Berufsgenossen in getürmter Weise. Nicht nur die kleinen, die, gewissermaßen immer in der Theaterschule bleibend, niemals zu ihrer eigenen Persönlichkeit gelangen; die gleich Requisiten umherstehen und ihre Worte gemäß einer überkommenen Konvention setzen. Sondern auch die häufig für groß gehaltenen Histrionen, die, in den umgekehrten Fehler verfallend, niemals über ihre eigene Persönlichkeit hinausgelangen. Ihre eigene Kunst kannte keine Grenze und kein räumlich kleines, wenn auch noch so ergiebiges Dominium. Es gab nicht zwei Aufgaben,

von denen man sagen durfte: Die erste ist ihr gemäß, die zweite beherrscht sie nicht. Konnte man denn von einer der vielen Gestalten, die sie während ihres fünfzehnjährigen Wirkens verkörperte, sagen, sie sei ‚ihre Rolle‘? Spielte sie nicht vielmehr alles und konnte sie nicht alles spielen?

Sie war an kein Alter, an keine Lebensauffassung, an keine Empfindung gebunden. Sie gab in einem Volksstück, das ich durch Namennennung nicht unverdient ehren möchte, eine greise Bäuerin, die in Gefahr ist, zu erblinden, und die von ihren gewalttätig undankbaren Söhnen aus dem Hofe gestoßen werden soll. Wer das Weiblein erblickte, wie es mit zitternden Knien sich an die Türe lehnte, konnte nicht glauben, daß jemals ein Tröpflein roten Blutes durch ihr Gebein geschlichen sei: so sehr lagen Schatten des Todes und des Verwelkens darauf. Und dennoch war die gnadenreiche Schöpferin dieser Gestalt am nächsten Abend eine mailändische Herzogin, die an der Seite ihres jungen Gemahls zum ersten Mal die Welt in Augennähe erspäht, die mit fiebernden Lippen das Leben verlangt, und die bereit ist, es wie eine Weinbeere in ihren goldenen Becher zu pressen und auszutrinken. Keine barg soviel Scham im heiligen Busen wie sie, da sie als geschändete Lucretia am Boden kauerte, und den Jupiter, den Orkus, das Forum und die Quiriten als Zeugen ihrer Schmach anschrie. Und wiederum konnte sie eine betrunkene Dirne sein, die sich gleichsam mit Worten nackt machte, schamlos ihren Leib öffnete und die Bühne mit einer gigantischen Woge von Unzucht überschwemmte. Heute Kleopatra, rasend vor Macht und Leidenschaft, morgen Signora Alving, duldend, protestantisch, karg. Vorgestern eine kindische blonde Signe des Björnson, übermorgen die rokokohaft-ländliche Mirandolina des Goldoni, die gereifte Liebesmärtyrerin Gioconda des d'Annunzio oder ein spanisch christliches Frauenornament des Calderon. Aber, obschon alles, was ihre Hände angriffen, ihr gelang und sich zum Höchsten vollendete, erhob sie sich niemals über sich selbst. Diejenigen Schauspieler, welche glaubten, durch sie selbst erschlösse sich erst den Dichtwerken die Vollendung oder: daß es ihre Sache sei, die von den Dichtern gegebenen Anregungen auszuführen, schalt sie freche Ueberheblinge; sich selbst bezeichnete sie stets als ein demütiges Gefäß der Dichter. Damit tat sie, was die meisten Schauspieler nicht tun: sie trat noch eine Stufe über die des Menschen hinaus — sie diente, wo sie hätte herrschen können.

Sehr wohl erkennend, daß uns in Epik und Lyrik allein die Sprache überwältigt, und nicht einsehend, weshalb es in der Dramatik anders sein solle, hielt sie dafür, daß beim Theaterspielen ein gutes Sprechen das Kardinal sei, das durch noch so blühende Oberarme, treffliche Mechanik der Beinbewegungen oder ein süßes Lächeln nicht ersetzt werden könne. Sie hätte denn auch, selbst wenn das Spiel ihrer Glieder kein so tadelfreies gewesen wäre, allein durch den Klang ihrer Stimme

das hervorgebracht, was andre Schauspielerinnen mit vielem Faltenwurf inmitten der sehnsüchtigsten Dekorationen zu versinnlichen sich vergebens bemühen. Sie konnte ihre Stimme aus ihrem Munde ausgehen lassen wie eine starke verzehrende Flamme und wieder sanft wie ein Maienhauch. In die Farben der Luft, der Bäume, des Stolzes, des Wassers, der Gemeinheit, des Kupfers, des Staubes, in alle Farben des Seienden konnte sie ihre Stimme kleiden. Wenn sie nur das Wort ‚Landleben' aussprach, ein gewisses Wort ‚Landleben' oder ‚die Freuden des Landlebens', so besaßen wir auch schon die ganze Begebenheit, zu der dies Wort der Schlüssel war. Wir blickten aus einem Fenster über den wackersteingepflasterten Hof, wir hörten die Hühner gackern, sahen des Müllers Esel mit den stäubenden Säcken durch den Torweg trotten. An dem sonneglänzenden Gehöft vorbei floß ein Bach und führte abgerissene Feldblumen mit sich. Der Wind wehte lau durch die Wipfel der Kastanien, eine angenehme Schläfrigkeit umgab uns, zuweilen stieg ein roter und warmer Hahnenschrei über den Hof. Wenn sie das Wort ‚Vaterland' aussprach, so fielen ab von diesem Worte alle Verzuckerungen, womit hassenswerte Phraseure es rosarot umkleidet hatten, und es stand da in seiner nackten Erhabenheit, nicht ganz anmutig, aber geliebt, geliebt mit tausend Herzschlägen. Wenn sie ‚Meer' sagte, empfanden wir, obschon wir in einem kleinen dumpfen Theater zusammengepfercht saßen, mehr als körperlich die blaue Frische. Wie strömte uns die Salzflut entgegen! Wie herb duftete der Tang! Und vielleicht hätte uns die Wirklichkeit enttäuscht gegenüber dem Zauber, den das Wort ‚Meer', von ihr gesprochen, aus unsern Gehirnen schlug ...."

Von diesen und vielen ähnlichen, doch sehr fachfreudigen Bemerkungen könnte man glauben, daß sie wirkungslos über die versammelt Lauschenden dahingestoben seien. Dem aber war nicht so. Im Gegenteil: in dem Augenblick, da Settaglioni es so wollte, gab es auch für den Schiffsmatrosen, der mit einem Mund voll Kautabak und öligen Händen dastand, nichts Wichtigeres als das sprachliche Vermögen der dahingeschiedenen Schauspielerin. Settaglioni fühlte mit einer tiefen Freude das aufmerksame Unterworfensein der Menge. Die Schwingen wuchsen ihm, seine Augen begannen zu leuchten. Gleichsam belohnend verließ er den Standpunkt des Spezialisten und ließ die große Menschlichkeit der Gemma Sobria als Geschenk und wie eine Hostie von Mund zu Mund gehen. „Den Grund ihrer Seele", verkündete er, „bildeten in Edelsteinschrift die neun Buchstaben des Wortes ‚Thaumazein': das Staunen, das nimmer ausatmende Staunen über das Sein, über die Menschen, über die Düfte der Welt. Mit vielen Dingen, mit denen andre längst fertig geworden sind, weil sie sich nie um sie bekümmert haben, rang sie immer noch, und sie bewunderte sie immer mehr. Sie suchte noch Gold im Kieselbach, und was mehr ist: sie fand es. ‚Welches

Wunder', sagte sie einmal, ‚sind doch die drei Gezeiten'. ‚Welche Gezeiten', fragten wir und glaubten, sie meine damit etwas ganz Besonderes, wie Ebbe und Flut. ‚Gestern, heute und morgen', erwiderte sie und gab eine so ungeheure, an alle Höhen und Tiefen sich mystisch vergeudende Definition ab, daß wir erschüttert schwiegen." Er sprach weiterhin von ihrer ungemessenen Freigebigkeit, der Freigebigkeit ihres Geistes, ihres Vermögens — bei Gelegenheit eines Gastspiels in einer fremden Stadt hatte sie einmal zwanzigtausend Lire vom Wagen aus unter die Armen gestreut— und von der Freigebigkeit ihres Körpers. Wirklich, dieses tat er, diese ungeheuerliche Indiskretion beging er. Es war aber bekannt, daß Gemma Sobria sich von alten glatzköpfigen Unterhaltern, wie sie beim Theater ein feststehender Typus sind, abgewandt und durchaus der Jugend angenommen hatte, junger Leute zwischen sechzehn und zwanzig Jahren. In tiefer Sympathie mit diesen Menschen, denen die Mauern der Kindheit eben stürzten und die sich plötzlich von der viel zu heftig brausenden Gewalt des großen Lebens umarmt sehen, öffnete sie den Bedrängten die wunderbaren Schätze ihrer Seele und ihres Leibes. Sie war ihnen zugleich hohe See wie beglückender Hafen. „O Ihr Beglückten!" rief Settaglioni aus, „vor allen Göttern und andern Menschen zu Beneidenden! Werdet Ihr je ihres ambrosischen Bettes, ihrer weißen Umarmungen vergessen? Wird Euch je der schwüle, wolkenverhangene Nachmittag entfallen, da Ihr mit kranken, unbefriedigten Hirnen, das noch zu Lernende fürchtend, durch die Avenuen taumeltet, bis ein Wagen nahte und zwei große, leuchtende Augen Euch einzusteigen geboten? Werdet Ihr es ewig nicht gedenken, wie in diesem Wagen zwei Hände waren, die euer Fieber klärten, und ein Mund, der Euch küßte? Und werdet Ihr Euch nicht immer der Nacht erinnern, die sich daranschloß, die Nacht mit ihren zu den Sternen steigenden, das Firmament entwundernden Liebkosungen? Oh zu Beneidende!" — er stockte einen Augenblick, besah seine Hände, streckte sie dann mit Kraft ausgebreitet gleich einer Donnerwolke über die Versammelten und blieb regungslos stehen. Darauf nannte er mit trockener, scheinbar gleichgültiger Stimme einige Namen, acht oder neun Namen von edlen oder bürgerlichen Jünglingen, nichts weiter — aber er hatte gleichwohl genug gesagt. Nach einigen Sekunden des tiefsten Getroffenseins begann die Menge sich aus ihrer Starrheit zu lösen, zu beben, wie ein Wald zu rauschen. Ein ungeheurer Orkan erhob sich — nicht der Entrüstung — und fegte zu den Wolken, Triumphgeschrei stieg wie eine brennende Naphtaquelle in die Luft. Arme und Hände flogen empor bei dieser ungeheuern Explosion, und auf ihnen schwebten minutenlang sichtbar die Gerufenen, die meisten noch zart und bartlos, holdselig widerstrebend, mit zitternden Wangen, rot und bleich vor Scham und Glück. Mütter umarmten weinend ihre Kinder, Väter wurden von Fremden laut gepriesen und geküßt.

Von diesen Augenblicken nahm die Leichenfeier das Bacchantische einer antiken Volksversammlung an. Die Rufenden kamen nicht mehr zur Ruhe. Eine Massenhandlung mit mehr als hunderttausend Spielern hatte sich entfaltet. Zugleich begann sich Settaglionis Verhältnis zu seinen Zuhörern zu wandeln: zwar beherrschte er sie noch — und es schien sogar, als ob die von ihm entfesselte Erregung rückflutend sein Selbst verstärkte — dennoch fühlte er plötzlich seinen Geist unter den Willen eines noch Mächtigeren gebogen, seine Gedanken in eine vielleicht ihm selbst unerhört fremde Bahn gerissen. Es hatte ihm wahrscheinlich vorgeschwebt, seine Worte mit der schon oft angewandten Ausführung zu beschließen, wie Gemma Sobria unsterblich sei, da ja nur der Leib und nicht das Gedächtnis ihrer Kunst verwesen könne — aber in seinem Munde verkehrte sie sich plötzlich zu etwas gänzlich anderm.

„Vergesset", rief er, und unsichtbare Blitze schwangen sich von seinen Fingerspitzen in die brodelnde Menge, „vergesset, was ich anfangs von Gemma Sobria sagte. Zu erzählen, daß sie ein Mensch war, war das nicht ungöttliches Geschwätz? Um wieviel besser berichten mich jetzt die Harfen, die meinen Busen durchtönen. Seraphische Gewißheit: Sie war kein Mensch, sie war eine Naturerscheinung. Gemma Sobria, was heißt dieses Lateinische? Es heißt: Der trunkene Edelstein. Hört es und wisset denn: sie war mehr als ein Mensch, sie war ein Edelstein, der trunken war von aller gespiegelten Welt . . ." — barst seine Kehle nicht? Ein Gott schien in ihn getreten zu sein und seiner Stimme die Tonstärke eines riesigen, noch gar nicht erfundenen Instrumentes zu leihen — „. . . trunken war von aller gespiegelten Welt. Was weinen wir noch? Hatte sie nicht edlere, erlauchtere Kameraden als uns Arme, die wir den Tyranneien des Bewußtseins unterworfen sind? Ach, sind wir denn trunkene Edelsteine? Aber sie war gleichen Geschlechts mit dem höhern Leben des Wildbachs, der aus den Alpengipfeln in die Tiefe bricht. Mit dem gelbem Monde, der über die Olivenhaine wandelt. Mit den sanften Wolken. Mit einem Rauschen, das plötzlich windgetragen aus den Büschen flieht und uns Tränen erpreßt. Mit einem wurzelverwachsenen Baum. Sie war kein Mensch, sie war eine Form der Natur. Wir waren ihre Verwandten zum allerwenigsten: wir Menschen leben dahin, indem wir etwas wollen und etwas müssen; die Bäume, Wolken und trunkenen Edelsteine leben, indem sie ein Drittes tun, für das wir noch gar keinen Namen haben. Gemma Sobria lebte gar nicht in unserm gemeinen Sinne, sie lebte nicht menschliche Spannenzeit: sie war da, wie ein Kornfeld da ist . . . . Und wenn sie nicht so lebte wie wir, konnte sie so sterben?" Sein Mund wurde jetzt eine donnernde Höhle, aus der die Sätze schäumend wie rasende Gespanne ausbrachen, nicht alle deutlich, manche von dem Staube des Unverständlichen gänzlich um-

wölkt, aber alle einem Ziele zustrebend, das wie leuchtender Granit am Ende der Rennbahn stand ... „Menschen sterben, Naturerscheinungen vergehen, Blitz und Donner entschwinden — aber sie liegen nicht aufgebahrt mit wachsgewordenen Zügen. Gemma Sobria konnte nicht sterben. Sie konnte verschwinden, aber nicht daliegen wie ein toter Mensch. Wisset: Gemma Sobria ist nicht tot, Gemma Sobria ist uns entstiegen. Sie wohnt anderswo. Ihr Sarg muß leer sein. Oeffnet den Sarg!"

Den Sarg öffnen??!

War das eine ungeheure Frivolität, die er sich mit dem Empfinden der ihm unterworfenen Menge erlaubte? Lüstete es ihn, zu erkunden, wie weit er den elastisch geschnitzten Bogen des menschlichen Gemütes spannen durfte? Spielte er jetzt sein frechstes Spiel, oder erlitt er hier den Schwertstreich seines heiligsten Ernstes?

Nein: er log nicht, er glaubte durchaus, was er sagte. Der Spender des Rausches war plötzlich selbst der seligsten Berauschung erlegen. Zugleich fühlte er voll süßer Ehrfurcht, daß er eigentlich von Anfang an nicht Spender, sondern Vermittler gewesen war, kaum mehr als ein Gefäß, in dem die göttliche Flut zuerst nur schwach geleuchtet, dann immer höher gebraust und zuletzt alle Ränder golden überflutet hatte. Die meisten öffentlichen Berichte, die sich mit der Rede Settaglionis und der ihr folgenden unerhörten Vorgangsreihe beschäftigten, erkannten denn auch diesen Sachverhalt an. Wenige Ausnahmen bildeten nur die Aufsätze einiger nordischer Blätter — aber wen kann das wundernehmen? Es haben nun einmal die nordischen Korrespondenten kein Verständnis für allgemeine Dinge, so sich im Süden abspielen. Geschwellte Mitteleuropäer, dünken sie sich befugt, alles, was sich Größeres unterhalb der Pyrenäen, der Alpen oder des Karst begibt, für Tand und eitel Maskerade zu halten, und es ist notorisch, daß einer von ihnen nur dann die Feder ergreift, wenn eine Ehebruchsgeschichte ans Licht kam, bei der etwa der Liebhaber während hellen Tages nackend über den Marktplatz zu laufen genötigt war, wenn er eine neue Kneipe ausfindig gemacht oder eine neue Lesart über die Schulden des Dichters d'Annunzio mitzuteilen hat. Ueber bedeutendere Dinge vermögen diese Herren nur zu lächeln. Mit welchem Recht? Sind nicht die südlichen Völker Nachkommen der Römer und andrer für sehr edel gehaltenen Völker, und ist nicht, falls sie etwa degeneriert sein sollten, eine Mischung nicht minder edeln Blutes (eben nordischen oder sarazenischen) daran schuld? Lediglich weil der enge graue Himmel daheim die öffentliche Entfaltung großer Gefühle und heftigen Prunkes nicht gestattet, sondern sie diese nur auf dem Theater zu sehen bekommen, halten sie auch anderswo die großen öffentlichen Erregungen für Theater, womit sie übrigens, ohne es zu ahnen, der Bühne eine ungeheure Verbeugung machen und, was noch lustiger ist, das Leben gar

nicht so sehr degradieren, wie sie möchten: Theater, stilisierte Wirklichkeit ist doch etwas ganz Schönes — und wer ginge nicht gern in Treibhäuser? Für jene aber ist Theaterspielerei der schlimmste Vorwurf, dessen sie sich bedienen können, und so wurde er auch Settaglioni nicht erspart. „Der Sarg ist leer! Oeffnet den Sarg!" hatte er gesagt — und man hielt ihn für dumm genug, diese Aufforderung ausgesprochen zu haben, ohne von ihrer vollkommenen Berechtigung überzeugt zu sein.

„Oeffnet den Sarg!" rief Settaglioni jetzt noch einmal mit höchster Kraft und machte eine magische Bewegung gegen den Sarg. Dann, am Ziele seiner Rede angelangt, verließ ihn plötzlich die Kraft. Der Gott, der sich seiner als Gefäß bedient hatte, trat aus ihm heraus, die irdene Hülle zurücklassend: der Dichter schwankte, wurde erdfahl, seine Hände zitterten. Aber wie gerne jetzt auch seine trockenen Lippen das Gesagte wieder einschlucken wollten, sie vermochten es nicht mehr. Die Worte: „Oeffnet den Sarg!" waren plötzlich plastisch geworden und standen in den Riesenlettern eines ungeheuern Gefühls über der Menge. Nach einigen Augenblicken tiefster Meeresstille stand ein stürmischer Schrei auf. Die Begeisterung begann sich fürchterlich zu materialisieren; das vieltausendfüßige Wesen tat einen Schritt vorwärts. Weinend vor Glück stürzten sich ein Zimmermann und ein Bildhauer mit geschwungenen Aexten gegen den Sarg.

In diesem Augenblick waren es vielleicht nur zwei, die die Gefahr der Sachlage erkannten. Nur zwei, die das, was schrecklich eintreten mußte, bildhaft vorausempfanden. Sie fühlten, wie nach vier, fünf krachenden Axtschlägen statt des erwarteten jubelnden Nichts eine Frauenleiche herausfiel, alt, runzlicht, ein schmutzig-bläuliches Licht von sich gebend. Wie nach dem ersten Entsetzensschrei, nach dem ohnmächtigen Hinsinken der Nächsten eine strahlenförmige Flucht anhob, eine Flucht Hunderttausender mit Erstickt- und Zertretenwerden .... wie aber schlimmer noch als der Tod der Individuen die jähe Ernüchterung der Allgemeinheit war, die blutig schamvolle Bestürzung, das vernichtende Gefühl, wie eine Horde Betrunkener gehandelt zu haben, deren Exzeß an den Mauern der Wirklichkeit zerschellt ist. Nur zwei waren es, denen das Gemälde dieses ungeheuern Gefühlsschadens folgerichtig aufstieg: der Gendarmeriekapitän und der Bischof. Sehr bitter bereute jetzt der eine, sich seiner Beamtenschaft gleich anfangs entledigt zu haben und nicht wachend und verhütend mit den Ereignissen mitgegangen zu sein. Was konnte er jetzt unternehmen? Vielleicht sich mit gezogenem Säbel vor den Sarg stellen? Dann würde er vielleicht diesen Menschen die Scham ersparen, die blasse Töterin des Rausches — aber würde er sie nicht im gleichen Augenblick genau so schlimm mit einer Woge der Erbitterung überschwemmen? Das nackte Schwert in der Hand: so würde er dastehen als ein Symbol des Staates, der, ein

verhaßter Ordnungmacher, zwischen das Volk und seine Gefühle tritt. An Stelle des Beschämtseins würde dann die drückende Gewißheit treten: Die Polizei mischt sich in alles. Wir leben in keinem Rechtsstaat mehr! und jeder würde lustlos, im Innersten vergiftet, mit verminderter Leistungsfähigkeit nach Hause gehen . . . . Der Gendarmeriekapitän verspürte einen stechenden Schmerz in der Brust: er mußte nun resignieren — von ihm konnte die Hilfe nicht ausgehen. Aber der Bischof erbarmte sich der Rettung. Mit der gigantischen Menschenkenntnis eines katholischen Kirchenfürsten erkannte er sofort, daß diese Rasenden weniger von ihrer Sehnsucht nach Gemma Sobria als von der Lust am Wunder geleitet wurden, ja, möglichenfalls nicht einmal von der Lust am Wunder, sondern vielleicht nur von der Schönheit eines außerordentlichen dramatischen Vorgangs verlockt wurden, von der inbrünstigen Sehnsucht nach dekorativer Wirkung — eine Sache, für die sich Lob und Tadel ungefähr gleich abmessen lassen. Er begriff auch, daß es jetzt ihm oblag, für den Höhepunkt des Dramas einen Ersatz zu schaffen, und noch war seit dem ersten Erheben der Aexte die Zeit für einen Tropfenfall nicht vorübergegangen, da packte er sein Ornat mit beiden Händen am Busen, riß es mittendurch und warf sich mit einem verzweifelten Sprung rücklings über den donnernden Sarg, daß sein greises Haupt zur Erde kam, und seine nackte Brust gen Himmel ragte. Er durfte es wagen; denn wenn sich der Staat hüten muß, Mitleid zu erregen, so gewinnt die Kirche vieles, indem sie sich als verfolgt und bejammernswürdig hinstellt. Es war in der Tat ein wilder und schöner Anblick, den Gottesmann wehrlos am Boden hingestreckt zu sehen und zugleich zu gewahren, wie die beiden Männer über ihm ihre Arbeit plötzlich als gespalten empfanden und den Schwung ihrer Waffen hemmten, um den heiligen Leib nicht zu verletzen. Derselbe starke Reiz, der von den nicht immer einwandfrei gemalten, aber immer packenden Geschichtsbildern des Franzosen Delaroche ausgeht, umgarnte alle. Die Nächsten traten zurück, erstaunt, betreten, aber doch ziemlich befriedigt. Die Menge begann gedämpfter zu werden, das Gewoge zu ebben. Die Fernerstehenden wiesen sich mit leisen Stimmen und ausgestreckten Zeigefingern eine Szene, die kaum eine Minute dauerte. Die Aexte sanken, verschwanden gänzlich, der Geistliche wurde aufgehoben und konnte seinen vollkommenen Sieg erkennen: Der Leichnam der Gemma Sobria war vergessen.

Ein gelindes Brodeln war noch in den Massen; sie wußten nicht, was sie mit dem kleinen Rest noch überschüssiger Begeisterung, der sich durch die Tat des Priesters nicht mitentladen hatte, beginnen sollten. Einige Stimmen, die huldigend ‚Settaglioni‘ riefen, wurden laut; der aber war nicht mehr zu finden und hätte auch schwerlich noch Bedeutung erlangt. Einen Augenblick ging wieder ein Schwanken durch die Herzen, dann mehrten sich heftiger und heftiger die Stimmen, die „Ins Amphi-

theater, ins Amphitheater!' verlangten. Denn nirgends anders glaubten die Bürger das Fest dieser Stunden ausklingen lassen zu dürfen als auf der Stätte, da vor zwei Jahrtausenden ihre Vorfahren den Taten der Kothurnerhöhten zugesehen und den brausenden Anrufungen der Chöre gelauscht hatten. Und während also der Leichnam der Gemma Sobria von einem nur geringen Sarggefolge in die Erde gesenkt wurde — denn was konnte sie jetzt noch gelten? — zog der große Haufe singend an den letzten Vorstadtvillen vorbei, die gewundenen Steige der Weinberge entlang, bis ferne zwischen Lorbeern und Oliven, begrenzt von der unendlichen Fläche des Meeres, die weißen Marmorstufen aufleuchteten. Mit fröhlichen Schuhen das erhabene Theater betretend, weilten sie noch lange beieinander, ohne Unterschied des Standes, stehend oder in bewegten Gruppen zusammenliegend. Sie beredeten das Geschehene, deuteten das Gefühlte oder maßen stumm mit goldenen Blicken die Ferne. Die Ferne, über die einst von Brundisium ausschiffend die stolzen, vielrudrigen Triremen gesegelt waren — die Ferne, über die so viele Geschlechter von Konsuln und Senatoren die Hand gestreckt hatten. Sie waren dahin. Doch Grüße von ihnen brachte der Wind, herschimmernd über den weinfarbigen Pont.

Rundschau

Mannheimer Theaterschluß

Ibsens ‚Kronprätendenten', mit deren Aufführung Carl Hagemann seine vierjährige Tätigkeit in Mannheim beschloß, sind reich an Anläufen zu dramatischer Wucht, aber doch kein Drama und sind auch von vielen dichterischen Schönheiten durchleuchtet, ohne als Ganzes schön zu sein. Von tiefen Menschlichkeiten, die nicht immer künstlerisch gestaltet und noch seltener dem Organismus des Dramas einverleibt sind, wiegt das Werk außerordentlich schwer. In jeder Szene fast rollte über einem Problem der Vorhang auf, um allerdings sofort wieder zu fallen. Dadurch bekommt die Dichtung etwas Kurzatmiges, Asthmatisches. Weite Strecken der Handlung werden von anekdotisch aufklingenden Geheimnissen überdunkelt und von Intrigen durchwirrt. Man könnte sagen: Es ist zu viel seelischer Lärm in dem Stück. In diesen donnern vollends die ebenfalls geräuschvollen Kämpfe um Macht und Thron als etwas Fremdes hinein. Das Drama ist so erfüllt von Ungestaltetem, daß es selbst ungestalt wirkt.

Die Handlung ist schleppend und greift nicht immer in die psychologischen Verzahnungen der Hauptgestalten ein. Vielmehr wird sie in den ersten drei Akten fast nur durch den Bischof Nicolas, in

den zwei letzten durch Peter in Bewegung gehalten. Beide aber wirken als Kräfte im Drama zentrifugal, wie immer Gestalten, die nur Mittel und nicht auch zugleich Zweck der Handlung sind.

Die mannheimer Aufführung zeichnete sich durch eine Inszenierung von wirklicher Bedeutung aus. Carl Hagemann schuf in einigen Bildern aus Licht und Farbe Wunder der Stimmung. Der Königssaal des zweiten und der Klosterhof des letzten Aktes gehörten zum Schönsten, was man zur Zeit auf der deutschen Bühne sehen kann. Dagegen versagte Hagemanns Regie so gut wie ganz. Panzerklirren, Schwertergestampf und das Schreien undisziplinierter Stimmen durchwogte das Drama und erstickte die Untertöne einer leidenden Dichterseele. Nur ein Darsteller suchte und fand sie: Hans Godeck war als Skalde von einer stillen, wahren Größe, die ins Herz schnitt. Daneben ist noch ein Künstler zu nennen: Wilhelm Kolmar tauchte die Gestalt des Bischofs in ironische Lichter. Am Schlusse des zweiten Aktes glühten sie zu teuflischen Feuern an, um im dritten aufzulodern zu einem Riesenbrand der Hölle. Die Steigerung kam, wenn auch bisweilen durch ein Zuviel an Nuancen beirrt, mit packender Unmittelbarkeit zur Geltung. Bischof Nicolas, der als diplomatischer Geist durch zwei Akte des Schauspiels schleicht, endigte, ohne widerspruchsvoll zu wirken, als das, was er ist: als Elementargeist. Neben Godeck und Kolmar, die auch sonst noch mancher Vorstellung darstellerischen Wert verliehen, verblaßten die andern ringsum.

Blässe war leider die — lucus a non lucendo — charakteristische Note der meisten Vorstellungen der verflossenen Saison. Darstellung und Repertoire kamen über die Provinz nur in einzelnen Ausnahmefällen hinaus. Hagemann hinterläßt ein Schauspielensemble von fast erschreckender Lückenhaftigkeit. Und das Repertoire? Was ich am zwanzigsten September 1906 in diesen Blättern schrieb: „Die Mannheimer kennen zwar dies und jenes von Ibsen, von Hauptmann, von Schnitzler, aber trotzdem kennen sie nicht das moderne Drama. Da kann Herr Hagemann Eigenes, Wertvolles schaffen, da kann er nach Herzenlust schürfen und graben und — kann vielleicht Schätze heben" — das muß ich leider ohne Einschränkung für den neuen Intendanten wiederholen. Was Hagemann — außer Hebbel — den Mannheimern gegeben hat, ist Einzelnes, Zusammenhangloses, aber kein Ganzes. Es mangelte ihm noch zu sehr das Organisations- und Dispositionstalent, und auch das Milieu fehlte, aus dem er den Mut zu weit ausgreifenden literarischen Experimenten hätte holen können. Er konnte daher für Mannheim nicht ein Messias werden, sondern höchstens ein Johannes, ein Vorläufer, ein Prediger in der Wüste. Aber seine Predigten werden, soweit sie nicht — wie, zum Beispiel, die lähmend geistlose Wedekindmatinee — von Anbeginn dem Fluch der Sterilität verfallen waren, Früchte tragen. Hoffentlich bringt Ferdinand Gregoris behutsame Pflege manche davon zum Reifen.

Hermann Sinsheimer

Aus der Praxis

Annahmen

Leonid Andrejew: Anathema Drama. Wien, Deutsches Volkstheater.

Victor Auburtin: Der Ring der Wahrheit, Dreiaktiges Märchenspiel. Düsseldorf, Schauspielhaus.

Hermann Heijermans: Die neue Sonne, Schauspiel. Berlin, Schauspielhaus.

Hennequin und Bilhaud: Die Beste der Frauen, Lustspiel. Berlin, Modernes Theater.

Hennequin und Veber: Noblesse oblige, Dreiaktiger Schwank. Berlin, Residenztheater.

Kurt Küchler: Ransis, Vieraktiges Schauspiel. Hamburg, Stadttheater.

Victor Léon und Alexander Engel: Das bischen Ehe, Dreiaktiges Lustspiel. Berlin, Modernes Theater.

Rudolf Lothar: Ich liebe dich, Dreiaktige Komödie. Leipzig, Schauspielhaus.

Franz Molnár: Liliom oder Die Tragödie eines Strolches, Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

Hans Müller: Das Wunder des Beatus, Versdrama. Wien, Deutsches Volkstheater.

W. J. Nemirowitsch-Dantschenko: Der Wert des Lebens, Vieraktiges Schauspiel. Berlin, Modernes Theater.

W. E. G. Schlack: Horridoh! Dreiaktiges Jagdlustspiel. Halle, Neues Theater.

Arthur Schnitzler: Das weite Land, Drama. Berlin, Lessingtheater.

Ernst Söhngen: Der letzte Tag, Fünfaktige Musketiertragödie. Barmen, Stadttheater.

Adolf Wilbrandt: Das Bild zu Saïs, Fünfaktiges Trauerspiel. Rostock, Stadttheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

Georg Robert: Durch die Lappen, Lustspiel. Liebenstein, Kurtheater.

Erblich belastet, Lustspiel. Friedrichroda, Kurtheater.

2. von übersetzten Dramen

E. Morton und J. F. Gunniver: Ein Doppelleben, Sensationskomödie. Wien, Josefstädter Theater.

3. in fremden Sprachen

Kathleen Lion: Die List der Witwe, Ein Akt. London, Wyndham Theatre.

Dolf Wyllarde und Elliot Page: His Lordships Cure, Dreiaktige Komödie. London, Apollo Theatre.

Neue Bücher

Arthur Böthlingk: Schiller und Shakespeare. Leipzig, Fritz Eckardt. 457 S. M. 4,—.

Dramen

Karl Olbert: Suffragettes und andre Weiber, Lustspiel. Wien, Moriz Frisch. 60 S.

Gustav Streicher: Die Macht der Toten (Monna Violanta; Hofnarr und Fürst), Zwei Versspiele. Salzburg, Halkyone-Verlag. 155 S. M. 3,—.

Zeitschriftenschau

Ernst Alves: Oberammergau und die Schauspielkunst. Der neue Weg XXXIX, 30.

Theodor Antropp: Alfred von Bergers Hamburgische Dramaturgie. Oesterreichische Rundschau XXIV, 3.

Eduard Bernstein: Der Apostel Shaw (Babs Buch). Neue Rundschau XXI, 8.

Karl Bleibtreu: Shakespeares Richard der Dritte. Der neue Weg XXXIX, 30.

Franz Clement: Verhaerens letztes Drama. Das Literarische Echo XII, 21/22.

Carlos Droste: Cäcilie Rüsche-Endorf. Bühne und Welt XII, 21.

Franz Fischer: Friedrich Kaytzler, der Dichter. Der neue Weg XXXIX, 29.

Kurt Walter Goldschmidt: Das Interesse am Theater. Der neue Weg XXXIX, 29.

Willi Handl: Unsre Tragödien. Neue Rundschau XXI, 8.

Adolf Kohut: Deutsche Schauspiel-Pädagoginnen. Bühne und Welt XII, 21.

Hana Kvapilova: Betty Hennings. Der neue Weg XXXIX, 29.

Adolf Lapp: Zur Reform des Theaters. März IV, 15.

Memor: Erinnerungen an Josefine Gallmeyer. Velhagen und Klasings Monatshefte XXIV, 12.

Hans Pfitzner: Der Boykott meiner Werke am münchner Hoftheater. Süddeutsche Monatshefte VII, 8.

Heinrich Pudor: Die Kultur der Gebärde. Bühne und Welt, XII, 21.

Hermann Roth: Oberammergauer Passionsspiel. Theater 22.

Anselm Ruest: August Strindberg. Der Demokrat II, 31.

J. O. Schmid: Pietät und Ehrlichkeit in der Kritik. Berner Rundschau IV, 19.

Leopold Schmidt: Die Festspiele von Mézières. Kunstwart XXIII, 21.

Adolf Winds: Frank Wedekind und die Schauspielkunst. Der neue Weg XXXIX, 30.

Karl Zeiß: Christine Hebbel. Woche XII, 29.

Engagements

Amsterdam (Königliche Stadtshouwbourg): Fritz Kranz als Stellvertretender Direktor.

Basel (Stadttheater): Eugen Keller.

Berlin (Berliner Theater): Paul Schneider 1910/1913.

Bern (Intimes Theater): Ernst Weitz-Edwiga.

Bernburg (Victoriatheater): Luise Böttger.

Breslau (Schauspielhaus): Carl Eckert 1910/13.

Cottbus (Neues Stadttheater): Martha und Otto Friebel 1910 bis 1911.

Dorpat (Deutsches Theater): Irma Zborowsky.

Freiburg (Stadttheater): Friedrich Muter.

Görlitz (Stadttheater): Hugo Rückauf.

Göttingen (Stadttheater): Erich Bartels 1910/11.

Hamburg (Neues Theater): Hanns Müller-Bohn 1910/11.

— (Schillertheater): Friedrich Werner Goebel 1910/11.

Liegnitz (Stadttheater): Ilse Rossi.

Lodz (Deutsches Theater): Hans Bernhöft.

Neiße (Stadttheater): Klemens von Roggenhausen, Ernst Gladeck, Lotte Trau, Willy Ulrich.

Todesfälle

Dr. Richard Fellner in Gleichenberg. Geboren am 13. Januar 1861 in Wien. Dramaturg des wiener Deutschen Volkstheaters.

Gertrud Giers in Luzern. Geboren am 7. Dezember 1855 in Cöln. Tragödin.

Dr. Julius von Werther in München. Geboren 1838. Früher Intendant des Hoftheaters von Mannheim und von Stuttgart.

Nachrichten

Das berliner Hebbeltheater wird sich vom ersten September ab Modernes Theater nennen.

Direktor Dr. Theodor Löwe, der in Breslau bisher drei Theater, das Stadttheater, das Lobetheater und das Thaliatheater leitete, hat zum Herbst 1911 auch das breslauer Schauspielhaus gepachtet.

Die Nummern 34 und 35 erscheinen als Doppelnummer am 25. August

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 34/35
25. August 1910

Die Wilde / von François de Curel

Dieses fünfaktige Schauspiel — das ich übersetzt habe, das durch den Bühnenvertrieb von Stephan Epstein in Paris an die deutschen Bühnen verschickt wurde und an der wiener Residenzbühne zur deutschen Uraufführung gelangt (die französische fand 1902 bei Antoine statt) — dieses Schauspiel hat zum Thema die Verpflanzung unsrer Kultur auf ein menschliches Wesen, das die Voraussetzungen dafür nicht schon im Blute mit sich bringt, sondern ihr gänzlich unbefangen und unbeeinflußt gegenübertritt; die Wirkung dieser Kultur auf dieses Wesen, seine Auseinandersetzung mit ihr und schließlich die Abwendung von ihr. Hier folgt die erste Szene. Im weitern Verlauf der Handlung gewinnt Paul Moncel die Freundschaft Abeliaos und Kigeriks, und, als er von ihnen scheidet, erhält er auf seinen Wunsch die Wilde zum Geschenk, trotzdem Kigerik Gefallen an ihr gefunden hatte und sie gern, allerdings als eine Art Wundertier und in einem Käfig, für sich behalten hätte. Nach Europa zurückgekehrt, übergibt Paul sie zur Erziehung seiner Schwester, der Oberin eines Klosters, das sich hauptsächlich mit dem Unterricht taubstummer Kinder befaßt und also für diesen Fall besonders geeignet ist. Später soll Marie (wie die Wilde in der Taufe genannt worden ist) als Totilos Gattin nach Afrika zurückkehren und damit den Stamm der Hamaras gleichzeitig für das Christentum und für Frankreich gewinnen. Anfangs erscheint Mariens Naturanlage, die nur zwei Antriebe kennt: den Hunger und die Liebe, unüberwindlich; allmählich aber siegt die Erziehung des Klosters, und über verschiedene Rückfälle hinweg wird aus ihr eine Christin. Allerdings muß ein kleiner Betrug dazu mithelfen. Als eines Tages wieder einmal in Marie das Weibchen aus dem Urwald zum Durchbruch kommt, klopft es plötzlich an der Tür der benachbarten Kapelle, und Paul benutzt den Zufall, um ihr zu sagen: Gott sieht alles, was du tust. Von da an ist Marie wie umgewandelt; sie will Nonne werden, und fast scheint es, als sollten so die Pläne Pauls und seiner Schwester zu schanden werden. Ein Umstand kommt diesen Plänen sehr entgegen: Kigerik hat die ‚Wilde' nicht vergessen; er sendet nach Europa und bittet, sie ihm wiederzugeben. Es wird ihm unter anderm zur Bedingung gestellt, daß der Harem aufgelöst und Marie seine einzige Frau werde — und er nimmt an. Den Widerstand Mariens versucht Paul dadurch zu brechen, daß er ihr die Entstehung jenes Wunders enthüllt, und

nun freilich schlägt ihre Stimmung für das Christentum in das gerade Gegenteil um. Aber gegenüber dem Ansinnen, als Kigeriks Gattin nach Afrika zu gehen, proklamiert sie ihr Recht auf Glück; Glück an der Seite Pauls, den sie liebt. Eben diese Liebe jedoch ist dann der Grund, daß sie geht: sie tut es, weil er es wünscht. Und sie vollendet auch die Kulturarbeit, die man von ihr erwartet, allerdings nicht in der Weise, wie man es erwartet. Paul war der Meinung gewesen, daß das Christentum, das er für sich selbst und für höherstehende Menschen überhaupt verwarf, die Grundlage dieser Arbeit bilden müßte. Marie will ihm zeigen, daß es auch anders geht; sie läßt Kigerik seinen Harem und tut nichts, um das Christentum zu verbreiten. Das Einzige, was ihr das Leben lebenswert macht, ist die Hoffnung, daß Paul wiederkehren und sich an ihr und an dem Werk, das sie in seinem Geist geschaffen hat, erfreuen wird. Da kommt die Nachricht, daß Paul auf einer neuen Expedition ermordet worden ist. So sinken für Marie gleichzeitig alle Hemmungen und alle Lebenshoffnungen in nichts zusammen. Was Kultur und Christentum in ihr erweckt haben, muß sie in sich verschließen, da keine Möglichkeit einer Resonanz für sie besteht. Neu herauf aber steigen die Triebe des Urwaldweibchens: blutige Rache nimmt sie am Christentum und läßt ihrer Geschlechtslust alle Zügel schießen.

Walter Reiss

Erster Akt

Erste Szene

Kleine Bergwiese am Abhang eines hohen bewaldeten Berges; der Wald ist von einer Lichtung durchschnitten. Zur Rechten Rasenabhang, an dessen Fuß zwei große Bäume stehen; zwischen den Bäumen entspringt eine Quelle, deren Wasser sich nach dem Hintergrunde zu im Wald verliert. Da sich der Boden nach einem Tale zu sehr stark senkt, sind von dem Waldrand nur die Wipfel sichtbar. Die andre Seite des Tals wird von einer Reihe riesenhafter eis- und schneebedeckter Felsgipfel gebildet, die den ganzen Horizont umziehen. Links steigt der Waldrand bis in den Vordergrund herauf und endigt in einem dichten Gebüsch. Tropische Vegetation.

Kigerik, der Sohn des Königs der Hamaras, sein Lehrer Totilo und zwei seiner Begleiter, Agloo und Toumodi, treten von rechts Mitte auf. Alle haben schwarzbraune Hautfarbe, regelmäßige Gesichtszüge, sind mit weißen Leinentüchern bekleidet und stützen sich auf mehr oder weniger reich geschmückte lange Stäbe. Ein Gefolge von fünf Kriegern, die teils mit Lanzen, teils mit altmodischen Gewehren bewaffnet sind, begleitet sie.

Kigerik (bei der Quelle Halt machend): Halt!

Totilo: Du hast recht, Prinz, wir täten wirklich gut daran, hier zu warten. Die Hitze ist zum Ersticken, und wir können doch dem Heere des Königs nicht bis ins Endlose entgegenziehen!

Kigerik (kniet am Rande der Quelle nieder): Ich habe Durst! (Er beugt sich nieder, um aus der Quelle zu trinken, Totilo hält ihn zurück)

Totilo: Warte . . . (Zu Toumodi) Geh, Toumodi, und schneide

ein Schilfrohr ab, damit der Prinz das Wasser durch das Rohr schlürfen kann. (Toumodi schneidet das Schilf ab, befreit es von Aesten, schneidet die beiden Enden zurecht und reicht es Kigerik, der es sofort ins Wasser steckt und in langen Zügen schlürft. Toumodi selbst legt sich am Rande des Wassers auf den Bauch und trinkt; dasselbe tun längs des Baches die Soldaten)

Kigerik: Wir sind erfrischt . . . Wollen wir weiter?

Totilo: Wäre es nicht besser, wenn wir hier ausruhten, bis die Sonne ein wenig tiefer steht, und dann, wenn das Heer nicht kommt, ruhig in den Palast zurückkehren; morgen früh könnten wir ja wieder losmarschieren.

Kigerik (lachend): Alter Faulpelz! Er sucht jeden möglichen Vorwand, um nicht weiter zu gehen. Warum sollte denn das Heer nicht kommen? Die Vorhut ist gestern eingetroffen, und der ausdrückliche Befehl meines Vaters lautet, daß ich ihm heute entgegenziehen und mich mit ihm vereinigen soll, um an seiner Seite in den ersten Reihen des siegreichen Heeres zurückzukehren.

Totilo: Siegreich gewiß, aber immerhin ist es doch noch ein Heer im Felde. Es kann sehr leicht später kommen, als beabsichtigt war. Der König hatte das vielleicht nicht alles vorausgesehen . . . kann man das wissen?

Kigerik: Du hast Glück, Totilo, daß der König dich nicht hört; dir stünde eine böse Viertelstunde bevor . . . Der Feind ist vollkommen vernichtet, seine Hauptstadt ist niedergebrannt, sein Land erobert . . . Das Heer ist sicherlich schon da, ganz in unsrer Nähe, hinter diesen Bäumen! . . . Wenn der König verspricht, dann und dann da und da zu sein, so kommt er auch . . .

Totilo: Also gut, ich gebe es zu, ich bin vollkommen erschöpft (er läßt sich auf den Rasen niederfallen) . . . Wir wollen uns ins Gras strecken und den Lauf der Dinge abwarten. Es kommt doch wirklich nicht darauf an, ob wir den König hier oder tausend Schritte weiter treffen, wenn wir ihn nur überhaupt treffen. Hier muß er unter allen Umständen vorüber.

Agloo: Und das wird noch nicht so bald sein. Wenn unsre fünfzehntausend Krieger dabei wären, die Waldpfade herabzusteigen — denke, Prinz, was das für ein Getöse geben würde . . . Fünfzehntausend Menschen, das ist etwas andres als ein Bienenschwarm, und man hört doch den schon von weitem . . . Noch dazu fünfzehntausend siegreiche Krieger . . . Der Berg wird erzittern, wenn sie herannahen!

Kigerik: Da hast du wirklich recht! . . . Also Ruhe! (Er streckt sich auf dem Rasen aus) . . . Wir werden eine militärische Haltung annehmen, wenn das Getöse der nahenden Sieger an unser Ohr dringen wird. (Mit erhobener Stimme zu den Soldaten) Holla, tut wie wir, erholt euch! (Die Offiziere strecken sich ins Gras bei der

Quelle aus, die Soldaten verteilen sich um sie herum im Schatten der Bäume)

T o u m o d i (nach einer kleinen Pause): Das Geräusch der Quelle wirkt einschläfernd.

K i g e r i k (sich reckend): Um uns das zu sagen, mußt du uns aufwecken . . . (Kurze Pause; alles schläft ein. Von rechts, von links, von allen Seiten stürzen plötzlich Krieger mit geschwungenen Lanzen aus dem Walde hervor. In einem Augenblick haben sie den Prinzen und sein Gefolge umzingelt. Die Angreifer bemühen sich, möglichst schreckenerregende Mienen aufzusetzen, aber im Grunde amüsieren sie sich außerordentlich über die entsetzten Gesichter der Schläfer und über den Streich, der ihnen gespielt wird).

T o u m o d i (aus dem Schlafe auffahrend, erkennt Bussoro, den Offizier, der den Ueberfall leitet): Wie, du bist es, Kamerad?

B u s s o r o: Du bist gefangen!

T o u m o d i: Was soll dieser Scherz . . . Das ist albern! (Während dieser Worte hat sich der König, ein schöner Mann in einem roten Mantel, der dem Ueberfall als amüsierter Zuschauer beigewohnt hat, an einen der Bäume gelehnt, die die Quelle beschatten. Die Gefangenen werden vor ihn geschleppt; er empfängt sie mit ironischem Gesicht und gekreuzten Armen)

K ö n i g (zu Kigerik): Nun, mein Lieber, es ist nicht schwer, dich zu überraschen. Ich kann dir meine Hochachtung nicht versagen über die Art und Weise, wie du fünf Mann zu dirigieren weißt. Und du wolltest mit in den Krieg! Eine ganze Abteilung befehligen! . . . Der erste meiner Generale sein . . . Na, komm her, General, umarme deinen Vater (Kigerik macht sich mißmutig los und umarmt den König ungeschickt). Aber diese nichtswürdigen Krieger, die schlafen, anstatt ihren Prinzen zu bewachen, sollen wie richtige Gefangene behandelt werden!

B u s s o r o: Meint mein Fürst, daß wir mit ihnen dasselbe machen sollen, wie mit den Gefangenen in Feindesland?

K ö n i g (ruhig): Futter für die Hunde.

K i g e r i k: Vater, ich selbst habe diesen Leuten den ausdrücklichen Befehl gegeben, sich auszuruhen . . .

K ö n i g (zu Bussoro): Gehorche! (Bussoro läßt die Gefangenen mit Ausnahme von Agloo und Toumodi fortschleppen. Zu Kigerik) Ich bin gewiß, daß es in Zukunft sehr gefährlich sein wird, deine Ruhe zu stören, wenn du auf freiem Felde deinen Nachmittagsschlaf abhältst. (Man hört ein paar erstickte Schreie aus dem Walde) Und die Soldaten, die gestorben sind, um die Erziehung ihres Prinzen zu vollenden, werden ihrem Vaterlande besser gedient haben, als wenn sie auf dem Schlachtfelde gestorben wären. Was murmelst du da zwischen deinen Zähnen, Totilo?

Totilo: Daß mein großer König vielleicht noch erhabener ist, wenn er regiert, als wenn er Schlachten schlägt.

König: Dein Glück, alter Schmeichler, daß du nicht mit der kriegerischen Ausbildung meines Sohnes beauftragt bist, sonst würde ich ihn auf deine Kosten Vorsicht lehren!

Totilo: Ich bin nur ein Mann der Wissenschaft.

König (nach einem Blick auf Kigeriks mißmutiges Gesicht): Nun sage mal, mein Junge, was soll denn dies Gesicht? — Dein Vater hat ein ganzes Volk vernichtet, er kehrt ruhmbedeckt zurück, und du findest nicht ein Wort für ihn?

Kigerik: Nachdem mein Vater so viel Feinde gedemütigt hat, hätte er es sich schenken können, seinen eigenen Sohn zu demütigen.

König (achselzuckend): Du kannst dich rühmen, nicht den geringsten Spaß zu vertragen. Was kann ich tun, um dich wiederzugewinnen ... (Rufend) Bussoro! (Zwei oder drei Soldaten geben den Ruf weiter nach dem Walde zu)

Bussoro (kommt eiligst, indem er sich zwischen den Kriegern durchdrängt): Mein Fürst.

König: Die Gefolgsleute meines Sohnes sollen wieder freigelassen werden, ich verzeihe ihnen.

Bussoro: Soeben ist der Körper des letzten von dem Felsen herabgestürzt worden.

König (gleichgültig): Oh ... Du siehst, mein kleiner Kigerik, es ist nichts mehr zu wollen. Tut nichts, ich will mich wieder mit dir versöhnen ... Du fragst gar nicht, was ich dir mitgebracht habe? ... Rate einmal!

Kigerik: Pferde?

König (verächtlich): Ach was!

Kigerik: Rennkamele?

König: Besseres!

Kigerik: Zum Reiten abgerichtete Strauße? Du sollst welche erbeutet haben.

König: Denke gut nach, ob dir nichts fehlt! — — — Was man in deinem Alter sich am sehnlichsten wünscht! ...

Kigerik (hocherfreut): Neue Waffen! ... Aus Europa! ...

König (lachend): Frauen hab ich dir mitgebracht, kleiner Dummkopf, Frauen!

Kigerik: Aber die haben mir doch nicht so sehr gefehlt ... Frauen hatte ich genug.

König: Ja, ja, man weiß, wessen Frauen! ... Von heute ab wirst du keine Entschuldigung mehr haben, wenn du nicht einen untadeligen Lebenswandel führst, denn du sollst fünf Frauen bekommen, und das ist ein sehr netter Anfang für einen jungen Mann.

T o t i l o : Das ist ja prächtig! . . . Da wird er ja nur noch an seine Studien denken.

K ö n i g : Du sollst sie sofort sehen; sie sind höchstens hundert Schritte von hier, dort der Waldrand verbirgt sie. Hole Sie her, Bussoro. — — — Halt, bringe auch gleich das Geschenk, das ich für Totilo bestimmt habe.

B u s s o r o : Und der Fremde, was soll mit ihm geschehen?

K ö n i g : Bring auch ihn hierher. (Bussoro geht ab)

K i g e r i k : Was für ein Fremder?

K ö n i g : Ein Europäer, ein Franzose, der ein Gastfreund meines Feindes, des Königs Koffy, war.

K i g e r i k : Wieso war er bei ihm?

K ö n i g : Ich habe noch nicht Zeit gehabt, ihn zu befragen. Wir wollen es jetzt tun.

K i g e r i k : Was ist aus dem König Koffy geworden?

K ö n i g : Er ist tapfer kämpfend an der Spitze seiner Truppen gefallen.

K i g e r i k : Und sein Sohn?

K ö n i g : Sein Körper wurde auf dem Schlachtfelde, wenige Schritte von dem des Königs, gefunden.

K i g e r i k : Hatte der König nicht eine sehr schöne Tochter?

K ö n i g : Sitambili.

K i g e r i k : Ihr habt sie natürlich bei der Plünderung nicht retten können?

K ö n i g : Der beste Beweis dafür, daß wir das doch konnten, ist, daß sie hier kommt. (Er zeigt auf ein junges Mädchen, das an der Spitze einer Schar von fünf andern daherkommt; alle hübsch und in sehr bunte Tücher gekleidet. Sie werden von Bussoro geführt und sind von Kriegern umgeben. Hinter ihnen kommt der Franzose, von dem der König gesprochen hat; er ist ein Mann von etwa dreißig Jahren, von kräftiger Gestalt und mit einem offenen und lebendigen Gesicht)

K i g e r i k : Ist dies Sitambili? (Er nähert sich dem ersten der Mädchen)

K ö n i g : Ja, und ich schenke sie dir mit den vier andern. (Zu Bussoro) Führe die beiseite, die nicht für den Prinzen ist. (Bussoro ergreift ein Mädchen von vierzehn Jahren am Arm und stellt sie abseits von den andern) So, dies ist also dein Teil: erstens Sitambili und zweitens diese vier. Was sagst du zu der kleinen Herde?

K i g e r i k : Man kann sich freuen, dazu Hirt zu sein! . . .

T o t i l o (betrachtet die Frauen mit begehrlichen Blicken): Aus dem Teich würde ich mir selbst mit geschlossenen Augen einen leckern Bissen herausfischen.

K ö n i g (über Totilos gerötetes Gesicht lachend): Totilo, du brauchst nicht zu neidisch auf den Jungen zu sein; auch für dein lebens-

frohes Alter hab ich eine kleine Freude. Dies ist der Bissen, der für dich bestimmt ist . . . (Er zeigt auf das kleine Mädchen, das Bussoro vorher beiseite geschoben hatte. Sie kommt von selbst, lächelnd und sehr vergnügt, näher) Sie ist kaum vierzehn Jahre alt. Ich dachte mir, daß du dich mit großem Vergnügen an dieser jungen Haut wärmen würdest.

Totilo: Ich weiß gar nicht, wie ich meinem großen König danken soll . . .

König: Sie ist die Tochter des Hohenpriesters der Voranis. Nicht wahr, Bussoro?

Bussoro: Ja, mein Fürst. Sie ist entzückend . . . Und so unterhaltend . . . Sie lacht in einem fort!

König: Nun genug von den Frauen! Bussoro, sie sollen die Reittiere wieder besteigen und sogleich nach der Stadt gebracht werden. Du weißt, sie werden ihren Besitzern erst übergeben, nachdem sie in meinem Siegeszuge mit der übrigen Beute mitgezogen sind.

Bussoro (führt die Frauen fort; indem sie nach hinten abgehen, machen sie den Platz vor dem Fremden frei): Und dieser hier, was soll mit ihm geschehen?

König: Laß ihn hier bei uns. (Bussoro folgt den Frauen. Der König gibt dem Fremden ein Zeichen, näher zu treten. Kigerik und Totilo stellen sich zum König) Totilo, ich weiß, daß du die Sprache der Europäer liest; zeige jetzt, ob du sie auch sprechen kannst.

Totilo: Ich war zwei Jahre in Europa und konnte mich schließlich sehr gut verständigen.

Paul: Ich brauche keinen Dolmetscher, König Abeliao. Seit achtzehn Monaten durchwandere ich jetzt das Land des Königs Koffy und spreche, wie du siehst, dessen Sprache, die ja der euern gleicht.

König: Achtzehn Monate . . . Du mußt also sehr interessante Beschäftigungen bei meinem Nachbar gehabt haben. Hast du Minen gesucht, Eisenbahnlinien ausgeklügelt, oder was sonst? An etwas andres denken ja die Europäer nicht!

Paul: Majestät gehen etwas weit . . . Ich weiß doch, daß es in Ihrem Reich Missionare gibt.

König: Es gab welche; aber kürzlich habe ich das Land von Ihnen befreit, da ich annahm, daß sie vielleicht eine geschickte Komödie spielten, um in Wirklichkeit Handelsunternehmungen die Wege zu ebnen. Allerdings muß ich gestehen, daß ich zu Beginn meiner Regierung eine ganze Anzahl töten ließ, und die starben nicht wie Kaufleute. Bist du Missionar?

Paul: Durchaus nicht. Ich habe nur einen Fall von Uneigennützigkeit bei Europäern nennen wollen.

König (brüsk): Was bist du?

Paul: Um dir davon einen Begriff zu geben, sehe ich in deiner Umgebung höchstens diesen alten Mann (er zeigt auf Totilo). Er ist im Vergleich zu deinen andern Untertanen ein gebildeter Mann. Dasselbe versuche ich in meinem Vaterlande zu sein.

König: Du kämst also hierher, wie Totilo nach Frankreich gegangen ist — um zu lernen?

Paul: So ist es.

König: Wenn wir wieder zu Hause sind, sollst du mir einmal sagen, was ein in Europa angesehener Mann bei so einfachen Menschen, wie wir es sind, lernen kann . . . Hast du das dem König Koffy erklärt?

Paul: Gewiß.

König: Und wie hast du seitdem mit ihm gestanden?

Paul: Ausgezeichnet! Ich hatte Wohnung in seinem Palast, durfte nach meinem Belieben sein Reich durchstreifen, wohnte überall bei den Häuptlingen und wurde behandelt wie der erste von ihnen.

König: Wenn König Koffy dich verstanden und geduldet hat, werde ich dich ganz gewiß auch verstehen und dulden. — — — Du bist mein Gast und sollst überall als Freund des Königs behandelt werden, bis ich dich wieder an die Grenze zurückgeleiten lasse. Wie ist dein Name?

Paul: Paul Moncel.

König (läßt sich wieder aufs Gras nieder): Also komm her, Paul, und setz dich zu mir. (Kigerik setzt sich an seine Seite, ihm gegenüber Totilo mit Agloo und Toumodi). Ach wie schön ist es hier! . . . Es liegt etwas Wollüstiges in der Luft . . . Wie schade, daß all die gefangenen Frauen schon seit heute früh an den Toren der Stadt angekommen sind! Sonst könnte man ein paar von ihnen herbeiholen lassen, und es müßte entzückend sein, wenn sie nackt und rund aus dem Walde träten, mit kleinen schüchternen Schritten, die auf dem dichten Rasen kaum zu hören wären, und dann einen Augenblick, aber gewiß nicht lange stehen blieben, um begehrt und erwählt zu werden!

Totilo: Früher, aber das soll schon über drei Menschenalter her sein, soll es hier wilde Stämme gegeben haben. Sicherlich traten deren Töchter, wenn sie zur Quelle gingen, oft so nackt, rund und kraftvoll, im Glanze ihrer Wildheit aus dem Walde. Wenn Majestät zu der Zeit regiert hätten, könnte sich ihr wollüstiger Traum sehr leicht erfüllt haben!

Toumodi: Das kann er auch heute noch!

König: Was willst du damit sagen?

Toumodi: Es gibt noch Wilde in unsern Wäldern.

König: Du bist toll . . .

Toumodi: Die Stämme, von denen Totilo spricht, sind noch nicht vollständig ausgestorben. Seit Jahrhunderten hausen sie da

oben. (Er zeigt auf die Schneeberge) In der Eisregion, wo nie ein Mensch hinkommt. Bauern haben mir berichtet, daß der letzte Winter da oben ganz außergewöhnlich streng gewesen ist. Die Wilden seien durch den Schnee tiefer als sonst heruntergedrängt worden, und da seit Anbruch des Frühlings niemand sie gestört hat, seien sie geblieben.

Kigerik: In unsern Wäldern ist es in den letzten Monaten wirklich außergewöhnlich ruhig gewesen, da alle waffenfähigen Männer im Kriege waren. Da die Wilden niemand begegnet sind, müssen sie geglaubt haben, in unbewohntes Land zu kommen.

Toumodi: O nein, so dumm sind sie nicht. Sie wissen ganz genau, daß die Bewohner des Landes anderweitig beschäftigt sind, und daß sie deshalb ihre Felder ungestraft plündern können. Sie steigen jede Nacht in die Ebene herab und verschlingen massenhaft Bananen und Maiskolben.

König: Ach was, wahrscheinlich hält man Bärenspuren für Menschenspuren; die beiden Fußstapfen gleichen sich wirklich sehr.

Toumodi: Es ist noch nicht acht Tage her, daß ein Holzhauer am Eingang einer Höhle den von einem Bären zur Hälfte aufgefressenen Körper eines Wilden fand.

König (überzeugt): Wenn man einen gefunden hat . . .

Toumodi: Er war in Tierfelle gehüllt. Euer Majestät wird verstehen, daß diese Unglücklichen, da sie in der Schneeregion wohnen, es gelernt haben müssen, sich ein wenig zu bekleiden. Außerdem, wenn sie auch die eigentliche Schneeregion jetzt verlassen haben, ist die Luft da, wo sie jetzt wohnen, sicherlich immer noch scharf genug.

König: Was willst du damit sagen? Weiß man denn, wo sich ihre Behausungen befinden?

Toumodi: Ach, Behausung . . .! Wollen sich Majestät nur nicht etwa ein Dorf mit Hütten oder etwas ähnliches vorstellen. Sie häufen Moos und Fichtennadeln unter einem überhängenden Felsen zusammen und verkriechen sich da. (Toumodi erhebt sich und späht nach dem Berggipfel aus) Seht einmal, es scheint mir . .

Kigerik (geht zu ihm): Was denn?

Toumodi: Ich weiß ungefähr, wo sie sich aufhalten . . . Ich glaubte da eben einen leichten Rauch zu sehen . . . (Weiter spähend) Aber nein . . .

Agloo (gibt ihm lachend einen Stoß): Ach was! Wozu sperrst du deine Augen so auf . . . Von hier sieht man die Stelle doch nicht . . . Von da hinten schon eher. (Er zeigt auf das Gebüsch im Mittelgrund links und zieht sich dann, rückwärts gehend und gleichfalls ausspähend, langsam nach dorthin zurück)

König (springt lebhaft auf): Warte . . . Zeigt mir . . . (Er geht zu Agloo und geht mit ihm rückwärts. Kigerik, der an seinem Platze geblieben war, tritt zu ihnen. Als er bei ihnen ankommt, stößt er einen

leichten Schrei aus, greift lebhaft nach dem Arm des Königs und reißt ihn an sich)

Kigerik: Sieh dich vor! . . . Einen Schritt weiter und du wärest in dieses Loch gestürzt . . . (Im selben Augenblick kommt Bussoro aus dem Walde, gefolgt von einem Soldaten; er hält einen Holzhauer an seiner Kleidung fest, der sich wehrt und lebhafte Bewegungen in der Richtung auf den König zu macht).

Holzhauer (ruft dem König zu): He, he, Ihr da! . . . He! . . . Geht da fort!

Bussoro (schleppt ihn bis in die Nähe des Königs): Dieser Holzhauer kam eben zu uns und behauptete, der König wäre in Gefahr, in eine Grube zu fallen: die hier zum Bärenfang gegraben sei.

König: Laß den braven Mann los. Höre mal, Bursche, ein wenig spät kommst du; ohne den Prinzen Kigerik wäre ich schon kopfüber da hineingeschossen.

Holzhauer: Ist nicht meine Schuld! Dieser Kerl hat mich fast mit seiner Lanze aufgespießt! . . . (Er springt nach der Grube, die ihm interessanter ist als der König) Aber . . . in meiner Falle muß etwas sein . . .

Kigerik: Woran siehst du das?

Holzhauer: An diesem Loch hier . . . Die Grube wird mit Moos und kleinen Zweigen zugedeckt. Sowie ein Loch darin ist, muß sich etwas gefangen haben.

Kigerik: Du glaubst also, daß etwas darin ist?

Holzhauer: Aber natürlich! (Er beugt sich über die Grube, um zu sehen)

Kigerik (stößt ihn beiseite, um selber zu sehen, und blickt hinunter): Ich sehe nichts.

Holzhauer (ungläubig): Nicht ein paar funkelnde Augen? . . . da in der dunklen Ecke?

Kigerik: Nein, nichts!

Holzhauer: Das Tier wird sich auf dem spitzen Pfahl, den ich in der Mitte aufgestellt habe, aufgespießt haben. Gestattet, daß ich die Grube ganz aufdecke. (Er deckt die Grube ganz ab. Alle Anwesenden stehen rund um die Grube herum)

König (zeigt mit dem Finger): Da, seht nur, was für ein seltsames Tier!

Holzhauer (unterbricht seine Beschäftigung einen Augenblick, um hinunterzuschauen): Ah, ein Bär . . . (droht mit der Faust) Warte, Bursche . . . warte nur, du Schuft! Seht ihr jetzt seine Augen? (Er reißt die letzten Aeste fort, die die Mündung der Grube bedecken) Ein Wilder! . . . Ja, ja, ja . . . Es ist einer! . . . Versteck nur dein Gesicht in den Fellen! . . . Meine Bananen sollst du mir jetzt doch bezahlen, und teuer!

König: Wie bekommen wir ihn da heraus?

Holzhauer: Das ist nicht schwer! Ich habe eine Leiter. (Er geht in das Gebüsch hinter der Grube und kommt mit einem jungen Tannenbaum zurück, der so zugeschnitten ist, daß seine Aeste eine Leiter bilden) Aufgepaßt! Während ich die Leiter hineinstelle, haltet ihr ihn mit den Lanzen in einer Ecke fest, sonst ist er in zwei Sätzen oben, der widerliche Affe, und entwischt.

Kigerik (nimmt Bussoros Lanze): Gib die Lanze her und steige mit hinunter.

Toumodi (zu einem Soldaten): Gib auch du die Lanze her und steige mit hinunter. (Kigerik und Toumodi knien rechts und links vor der Höhle nieder und halten die Lanzen auf einen bestimmten Punkt gerichtet. Der Holzhauer, Bussoro und der Soldat verschwinden an der Leiter in die Tiefe. Gleich darauf hört man ihre Stimmen von unten und das Geräusch eines Kampfes)

Stimme des Holzhauers: Halt das Bein gut fest! . . . Hast du's?

Stimme Bussoros: Ja.

Stimme des Holzhauers: Au, der dreht mir den Arm um . . . He, ihr da oben, stecht ihn mal in den Rücken. (Kigerik taucht seine Lanze tiefer in die Grube hinab)

Stimme Bussoros: Schuft, er hat mich gebissen . . .

Stimme des Holzhauers: Oh, das ist eine Frau . . .

König: Eine Frau? Was sagt er?

Kigerik (immer auf den Knien, ruft in die Grube hinunter): Ist es wirklich eine Frau?

Stimme des Holzhauers: Aber ohne jeden Zweifel! . . . (Er kommt an der Leiter in die Höhe geklettert) So, jetzt ist sie gebunden. Sie braucht nur noch herausgezogen zu werden. (Er legt sich am Rande der Grube nieder; indem er den Arm ausstreckt, zu den Untengebliebenen) So, werft mir jetzt das Ende der Schnur herauf . . . Hopp . . . (Er bekommt die Schnur zu fassen) So! . . .

Kigerik (auf die Gefangene in der Grube deutend): Ach, die merkwürdige Farbe, ist das ihre Haut?

Holzhauer: Diese Biester beschmieren sich von Kopf bis Fuß mit Ocker . . . Seht nur, ich habe die ganzen Hände voll. (Zu dem Soldaten in der Grube) Ich ziehe . . . Helft von unten nach . . . Laßt nicht los. (Er zieht die Schnur kräftig an sich. Einen Augenblick später sieht man aus der Grube ein paar gefesselte Hände hervortauchen, darauf zwei gewaltsam gezerrte Arme, dann den ganzen Körper der Wilden, die nur notdürftig mit einem Fell bekleidet ist. Der Körper fliegt plötzlich mit einem Ruck auf den Rasen und liegt jetzt inmitten der Anwesenden, zu denen sich noch Bussoro und die Krieger aus der Grube gesellen. Alle betrachten die Gefangene prüfend, die

zusammengekrümmt daliegt, da ihre gefesselten Hände zwischen die Beine herabgezogen sind, und ihr Gesicht mit ihren Knien berührt)

K i g e r i k : Warte nur, du wirst uns schon dein Gesicht zeigen. Puh! . . . Was für ein Geruch . . . Und das wimmelt von Ungeziefer.

A g l o o (stößt sie mit dem Fuß wie ein Bündel Lumpen): Man sollte sie wirklich einmal auf ihre Hinterbeine stellen, um ihr Gesicht zu sehen.

E i n S o l d a t : Das wollen wir schon machen, wir haben da hinten ein Feuer angezündet, um Suppe zu kochen. (Er läuft fort)

K i g e r i k (lachend): Das ist eine Idee! Wenn du kitzlig bist, dann sieh dich jetzt vor, schönes Fräulein!

K ö n i g (tritt näher und betrachtet sie): Ein erbarmungswürdiges Wesen . . . so mager . . . und so schmutzig. (Der Soldat kommt eilig zurückgelaufen; er schwingt in der Hand ein an der Spitze rotglühendes Holzscheit und hält dies einen Augenblick an eine der Sohlen des Mädchens. Im selben Augenblick ist sie mit einem gewaltigen Ruck auf den Beinen. Der König lächelt und sagt zu Totilo) Komm her, Totilo, und schau sie dir genau an. Da hast du ja eine, wie du sie vorhin beschriebst, wie sie nackt, rund und kraftvoll, im Glanze ihrer Wildheit aus dem Walde tritt und zur Quelle geht! . . . Was sagst du dazu? . . . (Er gibt Totilo einen Stoß auf die Gefangene zu, diese macht eine heftige Bewegung gegen Totilo, worauf der Holzhauer sie durch einen plötzlichen Ruck an der Schnur von dem alten Manne fortreißt)

H o l z h a u e r : Nicht so nahe! . . . Sie ist bösartig! (Durch einen Fauststoß zwingt er sie, sich wieder zusammenzukauern. Ein Soldat kommt aus dem Walde und geht auf den König zu)

S o l d a t : Mein Häuptling Bussoro läßt melden, daß Euer Majestät jetzt aufbrechen kann; die ganze Armee ist vorüber.

K ö n i g (lachend): Dann müssen wir also Abschied nehmen von der Königin des Waldes.

K i g e r i k : Was wirst du mit ihr machen?

H o l z h a u e r : Ich werde sie in den Dörfern zeigen. Ich führe ja oft die Bären, die ich fange, ebenso herum. Die Dorfleute geben immer etwas.

K i g e r i k : Und dann?

H o l z h a u e r : Dann werde ich sie bei meiner Bananenpflanzung aufhängen, an einem Weg, wo ihre Brüder öfter vorüberkommen.

K ö n i g (zum Holzhauer): Meinetwegen, behalte deine Beute . . . Du bist der erste Jäger, der einen so schönen Fang gemacht hat, und ich will nicht so grausam sein, ihn dir wieder zu nehmen.

K i g e r i k (zum Holzhauer): Verkauf sie mir!

H o l z h a u e r : Gestattet, Prinz, daß ich erst mit ihr von Haus zu Haus gehe und sammle; ich will dann kommen und sie Euch anbieten.

Kigerik: Nein, ich will sie gleich mitnehmen. Komm in den Palast, du sollst hundert Piaster dafür haben und ein ausgezeichnetes Gewehr, mit dem du dich vor keinem Bären mehr zu fürchten brauchst.

Holzhauer (strahlend): Oh, Dank, mein Prinz . . . Dies Geschäft ist nicht schlecht für mich.

König (ironisch): Es fehlte noch eine Favoritin für dein Serail. Wie wärs mit der? (Vorhang)

Die Braut / von Ernst Lothar

Lange im Traum,
In ruhigen Reichen und lächelnd, kaum
Vom Winde gewarnt, vom Weinen berührt,
Spürt
Sie jäh mit jauchzendem Schlag
Ihr wanderndes Blut; Tag ist und Tag
Blauen, blühenden Angesichts.

Die vielen, vielen Abende waren
In bleichen, gleichen begrabenen Jahren
Einsam und wußten nichts
Von Nächten silbernen Lichts
Und waren einsam und waren gleich.
Nun sind sie reich.
Blumen, die abends im Winde wehn,
Sterne, die nächtens am Himmel stehn,
Alle sind ihr, nur ihr gegeben.

Aber zuzeit, wenn die Freude verdämmert,
Einer Wunde wühlende Bisse,
Schreckt sie das Ungewisse,
Unerlebte im morgigen Leben,
Daß sie erbeben
Muß und ihr Herz
Heiß an die furchtsamen Brüste hämmert.

Hoch, himmelwärts
Heben sich Augen, heben sich Hände.
Ist diesen Augen denn schon das Ende
Aufgetan?
Fassen denn diese zärtlichen, blassen
Hände schon Schatten und Schauer an?
Still. Im Raume, gelassen,
Fügen Glocken die ewige Zeit.
Leid, Spiel
Gehört nicht uns, nicht jenen.
Abendbereit,
Den fremden Morgen ersehnen,
Ist unser Ziel.

Englisches Theater / von Hermann Bahr

Der Deutsche hat in englischen Theatern gleich das erste Mal den Eindruck, daß hier alles ganz anders ist als bei uns. Er kann sich aber lange diesen Eindruck nicht erklären, er findet nicht heraus, was es eigentlich sei, wodurch alles englische Theaterwesen unsern Gewohnheiten und Begriffen entrückt wird. Es geht ja doch hier augenscheinlich ganz dasselbe vor wie bei uns. Wenn es auch gerade jetzt keinen englischen Schauspieler gibt, der sich mit der Duse und Novelli, mit der Desprès, der Réjane und Guitry, mit der Lehmann, der Eysoldt, der Höflich, Baumeister, Kainz und Sauer messen könnte, so halten dafür die mittlern Schauspieler jeden Vergleich mit unsern aus, und die kleinen sind sogar unsern weit überlegen. Wenn in London oft Stücke von ganz niederer Art Erfolg haben, die sich unser Geschmack kein einziges Mal gefallen ließe, so haben sie dafür doch auch andre, die selbst gereizten berliner Ansprüchen durchaus genügen. Aber auch bei vortrefflichen Aufführungen von Wildes, Shaws oder Galsworthys Werken in London wird der Deutsche doch eine leise Beklemmung nicht los, er kommt sich hier wie verirrt vor, irgend etwas fehlt ihm, was nach deutschem Gefühl zum Theater gehört. Ich habe mir das anfangs gar nicht auslegen können, nach und nach erst hat es sich mir aufgehellt. Nämlich sozusagen an der ganzen Haltung des englischen Theaters und an seiner Stellung im Leben der Nation liegt es. Das Theater hat in England einen andern Rang als bei uns. Nach deutschen Begriffen ist es ja noch immer eine Anstalt der allgemeinen geistigen und sittlichen Erziehung. Ohne Theater läßt sich der Haushalt der Deutschen so wenig denken wie ohne Kirche und Schule. Man kann der Meinung sein, dies werde doch eigentlich heute nur noch fingiert, auch unser geistiges Schicksal werde nicht mehr vom Theater aus bestimmt, es richte sich nach andern Mächten. Ich will bekennen, daß ich selbst dieser Meinung bin. Der deutsche Theaterwahn, als wäre die dramatische Kunst die Sonne unsers geistigen und sittlichen Daseins, ist mir unleidlich geworden, und wohl andern nachdenklichen Leuten auch. Es handelt sich aber nicht um uns, das Theater selbst hat diesen Wahn. Unsre Dichter haben ihn, wenigstens während sie für das Theater dichten, unsre Schauspieler haben ihn, und unsre Zuschauer haben ihn, wenigstens während sie im Theater sitzen; im Theater geschieht mit jedem Deutschen eine Verzauberung, die ihn, von acht bis elf, in einen Menschen des achtzehnten Jahrhunderts verwandelt, er wird wieder zum Deutschen der Wilhelm-Meister-Zeit, in seinem Verhältnis zur Schaubühne. Und dieser noch immer so lebendige Wahn, dem sich auch die nicht entziehen können, die ihn schon als Wahn erkennen, ist es, der dem deutschen Theater seine Macht über die ganze Bürgerschaft gibt. Es kommt gar nicht so sehr darauf

an, was von der Kanzel gesagt wird; dadurch allein, daß es von der Kanzel gesagt wird, wirkts auf den Gläubigen. Und der Deutsche ist theatergläubig, das macht die Bedeutung des deutschen Theaters aus, ebenso für die droben auf der Bühne wie für die draußen im Saal. Daher der Geruch der Heiligkeit, in dem das deutsche Theater steht; jeder bringt das Gefühl mit, als würde hier Gericht gehalten über Gegenwart und Zukunft der Nation, im Theater schlägt das deutsche Gewissen. Das englische Theater aber riecht schlecht, nämlich nach gemeinem irdischen Vergnügen, nach unerlaubter Lust; so fühlt es der Engländer eigentlich heute noch, denn keiner wird je den Puritaner ganz los. Das englische Theater hat mit dem innern Leben der Nation nichts zu tun, seit dem Ende der Elisabethanischen Zeit hat es sich zur Stätte einer gemäßigten Lustbarkeit resigniert, die man der Verdauung wegen, aus Mode, zum Zeitvertreib, wie Kartenspiel oder eine gesellige Zusammenkunft, pflegt, ohne Zusammenhang mit den Schlagadern der Nation. Und das fühlt jeder, der in irgend einer Art am englischen Theater teilnimmt, als Dichter, Schauspieler oder Publikum. Jeder fühlt, daß hier ein Privatgeschäft betrieben wird, nicht wie bei uns eine öffentliche Angelegenheit.

Nun haben die Engländer aber ja selbst erfahren, welchen Sinn das deutsche Theater hat. Nämlich in Bayreuth, wohin sie gern kommen. Hier ist ihnen zum ersten Mal aufgegangen, daß das Theater mehr als ein Spiel zur Belustigung, daß es die Erscheinung aller geistigen und sittlichen Kraft eines Volkes sein kann. Aber was einem Engländer im Ausland begegnet, nimmt er zunächst ruhig hin, mit der Achtung, die er für fremde Sitten immer hat, selbst wenn er sie nicht verstehen kann und für sich ablehnen muß, doch ohne Neigung, sein eigenes Tun danach zu richten. Dem Engländer wird es schwer, sich vorzustellen, er könnte von irgend einer Nation lernen. Er läßt sie gelten, kann sich aber nicht denken, daß irgend eine ihm irgendwie überlegen wäre. So hat man ihn jahrelang in Bayreuth gesehen, voll Bewunderung für ein Volk, das die Kraft hat, sein Leben durch ein so hohes Fest zu feiern, aber ohne Neid, ohne die Versuchung, es nachzuahmen. Er ist ein rechter Inselmensch, der gern in der Welt herumfährt, aber dann daheim wieder alles beim alten finden will. Daß dies jetzt auf einmal nicht mehr möglich sein soll, bekümmert ihn sehr. In den letzten zwanzig Jahren hat sich aber unter den Völkern Europas ein geistiger Verkehr und dadurch eine geistige Gemeinsamkeit hergestellt, so stark, daß nun auch der Engländer schon spürt, nicht mehr länger draußen bleiben zu können. Eine gemeinsame Lebensform aller Europäer zieht heran, indem allmählich jedes Volk sich die höchsten Wirkungen eines jeden andern anzueignen sucht. Wenn die Engländer jetzt das Gefühl haben, auf einmal mitten in einer geistigen Revolution zu sein, wie man sie dies nun jeden Augenblick, die einen voll Zuver-

sicht, die andern mit Entsetzen, beteuern hört, so kommt das daher, daß ein europäisches Bewußtsein, das ihnen bisher fremd gewesen ist, plötzlich über den Kanal zu ihnen fliegt. Sie können sich vor der Invasion der Deutschen schützen, vor dieser Invasion Europas nicht. Sie spüren, daß ganz in der Stille nach und nach über den Völkern ein noch unnennbares Geheimnis entstanden ist, an dem nun jedes nach seiner Art mitweben muß. Mit einem Teppich Gottes hat der Erzbischof von Canterbury neulich einmal die englische Geschichte verglichen, und jedes einzelnen Engländers Leben mit einem Faden darin, aber manchem Engländer ahnt jetzt allmählich schon, daß Gottes Teppich noch viel größer ist, und England nur ein Stück davon. Wie sie sich auch wehren mögen, auch sie müssen sich eingestehen, daß jetzt alle Nationen zusammen an demselben Werk sind und jede nur noch so viel gilt, wie sie von ihrer Kraft dazu gibt. Und dies drückt sich nun zunächst in ihrer Eifersucht aus, plötzlich fragen sie, was sonst gar nicht ihre Art war, die Leistungen der andern Nationen aus, horchen überall hin, haben Angst zurückzubleiben, sind um die Wette bemüht und wollen durchaus alles haben, was irgend eine hat, alles sein, was irgend eine ist, alles können, was irgend eine kann. Dies gibt dem ganzen englischen Leben heute eine so hohe Spannung und einen Luftdruck, den es seit der Elisabeth nicht mehr gehabt hat. Es ist der Einzug Englands in Europa, den wir erleben, zur Mitarbeit an einer gemeinsamen Zukunft, in der alle Nationen Gehilfen desselben Dienstes sein werden.

Es gibt heute ein junges England, das jene Haltung eines geistigen Inselvolks aufgelassen und sich entschlossen hat, in der Gemeinschaft der Europäer mitzuleben und also, ganz wie die Deutschen, wie die Franzosen dies gewohnt sind, jeden Beitrag zur Gesittung, der in irgend einem Volk gezeitigt worden ist, jede Form der Menschlichkeit, jeden Begriff, durch den irgend ein Volk sich einem höhern Grad des Lebens zu nähern versucht hat, bei sich aufzunehmen, der eigenen Art anzupassen und mit eigenem Sinn auszubilden. Das ganze Viktorianische Zeitalter ist nichts als eine geheime Vorbereitung dazu gewesen; man versteht es dann erst, man versteht dann Matthew Arnold und Samuel Butler erst, zwei Pole der englischen Menschheit, aber dabei doch im letzten Grund beide mit demselben Ziel; und gar Bernard Shaw, den bisher die Deutschen so wenig wie die Engländer erkannt haben, versteht man dann erst, als das große Vorzeichen der geistigen Annexion Englands durch Europa.

Dies bekommt schließlich nun auch das Theater zu spüren. Junge Leute tauchen auf, die sich mit seiner Behandlung als eines bloßen digestive enjoyment nicht mehr zufrieden geben, und etwas in London Unbekanntes: Enthusiasmus für Theater meldet sich, freilich nicht für ihr jetziges, aber für das, wozu sie es zu machen hoffen. Repertory system und National Theatre sind die Schlagworte, schon 1899 wird

eine Stage society gegründet, die jetzt über fünfzehnhundert Mitglieder hat, mit dem Zweck, die öffentliche Meinung zu höhern Begriffen der dramatischen Kunst zu erziehen, und wirklich ist heuer der erste Versuch eines künstlerischen Theaters geschehen, mit Frohmans Repertory Company im Duke of Yorks Theatre, die Stücke von Bernard Shaw, Granville und John Galsworthy, J. M. Barrie, Anthony Hope und George Meredith gebracht hat, in vortrefflichen Aufführungen von einer ganz merkwürdigen Aehnlichkeit mit den Brahmschen im Ton und Gang. Es ist freilich zweifelhaft geworden, ob der Versuch fortgesetzt werden kann. Er ist künstlerisch völlig, aber geschäftlich gar nicht gelungen.

Frohman begann seine Vorstellungen am einundzwanzigsten Februar, zwei Tage nach dem Beginn der Beecham Season in Covent Garden. Thomas Beecham ist der Mann, der sich zutraut, den Engländern ein Nationales Opernhaus zu geben. Er kommt aus derselben geistigen Region wie die um Frohman, auch seine Seele schwellt der Ehrgeiz nach einem englischen Theater, das von großer dramatischer Gesinnung erfüllt und beherrscht wäre. Er hat ebensoviel Enthusiasmus wie jene, aber einen von der stummen, in Eis eingekühlten, auflauernden Art der wahren Tatmenschen, die sich bei Widerständen erst ganz finden und dann aus ihrem kalten Stahl Funken schlagen; und dazu Geld und Glück, das Glück der von einer Idee Besessenen. Die Engländer müssen sich erst an ihn gewöhnen, Persönlichkeit ist ihnen ja eher unheimlich, auch macht er keine langen Programme, hat keine Freunde, sucht sich nirgends anzubiedern, er weiß seinen Weg und geht ihn allein. Wie er gar nicht englisch aussieht, sondern die Maske eines Franzosen trägt, die freilich den schweifenden Blick seiner Augen, richtiger angelsächsischer Fischeraugen, nicht verhehlen kann, so steht auch sein Wesen vom gewohnten englischen Maß ab, und der Engländer hat es ja nicht gern, wenn einer hervorsticht. Beecham aber fragt danach nicht, er könnte sich auch nicht ändern, er gehört zu den Menschen von einer unwandelbaren innern Notwendigkeit. Nebenher ist er auch noch ein Dirigent, der sich seines Orchesters wie durch Bezauberung zu bemächtigen weiß, kein Mahler oder Toscanini, die es gleichsam überfallen, sondern von einer unbemerkt einschleichenden Methode der Herrschaft, wie bei manchen Reitern das Pferd seinen Willen zu haben glaubt und gar nicht weiß, daß es gehorcht; seine Willenskraft hat etwas geheimnisvoll Intrusives, bei der größten äußern Ruhe, die zuweilen fast das Aussehen von Gleichgültigkeit nimmt. Er hat Straußens Elektra, jetzt auch seine Feuersnot (die Salome muß er erst der Zensur entwinden), ferner die Wreckers der Ethel Smyth, den Romeo des Delius, Sullivans Ivanhoe, Hoffmanns Erzählungen und die Fledermaus, Wagner und den ganzen Mozart gebracht. In Covent Garden begann er, übersiedelte dann in His Majesty's, schickt jetzt

seine Truppe über Land, kehrt im Herbst nach Covent Garden zurück und will nächstes Jahr sein eigenes Theater haben, das ihm auch wieder nicht genügen wird, denn ihn quält ein Wille, der sich immer wieder ausstrecken muß. So erscheint im rechten Augenblick stets der vorgesehene Mann, dem verliehen ist, längst mit Heftigkeit Gewünschtes, gierig Erträumtes, vermessen Gefordertes mit ruhig ordnender Hand auszuführen, als könnt' es gar nicht anders sein.

Rudolf Schildkraut / von Herbert Jhering

Gewohnheit nennt Schildkraut den typisch jüdischen Schauspieler. Wenn man aber das Charakteristische des Juden in der Durchsetzung von Geist und Sinnlichkeit, Familiensinn und Wandertrieb, Rabbiner- und Handelsmenschentum sieht, so vertritt Schildkraut nur eine Seite des Judentums: die sinnliche, praktische, traditionsbefangene. Seine Ergänzung ist Emanuel Reicher, in dem der entwurzelt geistige, heimatlos unbehauste Jude Gestalt gewinnt.

Schildkraut steht der Erde näher. Er hat nichts Losgelöstes, nichts aus sich selbst Erklärbares. Immer trägt er ein Stück seiner Umgebung in sich, schleppt er auf seinem Rücken Ererbtes. Er wird bestimmt durch das Milieu, in dem er haust. Um seine Gestalten ist eine dicke, schwere Luft. Sie leben in einer Atmosphäre, die sie deutlich von ihren Gegnern abscheidet. Seine Menschen wohnen immer im Ghetto. Aber es ist zugleich ein symbolisches Ghetto: das Ghetto ihres Charakters. Wenn Schildkraut als Shylock durch die Gassen Venedigs wankt, umgibt ihn der Geruch seines engen, schmutzigen, rauchgeschwärzten Winkels, aber gleichzeitig wie ein sichtbarer Raum der Haß des Verfolgten, der Geiz des Reichen, die Wut des Ohnmächtigen. Diese körperliche Suggestionskraft verleiht auch seinen nichtjüdischen Rollen eigentümlichen Reiz. Wenn er als Lear auf seinem Königssitz zusammensinkt, ist die Luft um ihn wie getränkt mit Verzweiflung, Irrwahn, Trotz, Verachtung. Wenn er als ungarischer Magnat seinen Sohn von der Lehrerin Suza loskaufen will, ist er wie eingekapselt in das Bewußtsein seines allmächtigen Reichtums, in die Verhöhnung unmaterieller Gefühle. Wie ein Luftgehäuse tragen die Geschöpfe dieses Schauspielers den Hauch ihres Charakters. Sie ersticken in dem Dunstkreis ihres Schicksals. Den alten Moor umgibt schon vorher der Hungerturm. Er ist wie eingekerkert in seinen Schmerz. So trägt der Jude Schildkraut jeden Charakter in die Luft seines Ghettos. In Gefängnissen leben seine Menschen.

Milieubefangene Kunst nannte man einst Naturalismus. Heute schreckt man selbst bei dem nüchternsten Schauspieler vor dieser Bezeichnung zurück. Schildkraut aber hätte auch zu der Zeit, als jener Name als Schlagwort für alles dienen mußte, nicht Naturalist genannt

werden können. Denn der Erdhauch, der seine Leistungen umwittert, nährt eine üppige, fast tropische Phantasie, die besonders seine exotischen Rollen befruchtet. Hier ist er unerschöpflich in den groteskesten, absonderlichsten Einfällen. Er erfindet Gebärden, die in ihrer fremdartigen Drolligkeit kein Mensch je sah. Er erfindet Laute, deren gurgelnde, fettige, schnalzende Töne kein Mensch je hörte. Diese Gesten, diese Worte geben Gestalten aus fernen Zonen eine Echtheit, die über alle Wirklichkeit erhaben ist. Je unkontrollierbarer die mimische Belebung, desto rasseechter erscheint uns ein Schildkrautscher Barbar. Wer hätte bei seinem Muley Hassan, bei seinem Mischling Pedro auch nur einen Augenblick an ihrer tropischen Herkunft gezweifelt! Und was bleibt übrig, wenn man diese Schöpfungen zerlegt? Eben jene außerordentliche mimische Erfindungskraft und jene virtuose Nuancierung der Sprache. Phantasie und Technik scheinen bei Schildkraut eins geworden. Seine Intelligenz bemächtigt sich sofort der phantastischen Eingebung und paßt sie seinen körperlichen Bedingungen an. Denn der Körper dieses Schauspielers hat schon an sich etwas Barbarisches. Der Leib ist plump, gewichtig, der Kopf dick und scheinbar halslos, die Sprache rauh und heiser. Die Meisterschaft besteht nun darin, wie Schildkraut diese Gegebenheiten ausnutzt, indem er Gebärde und Ton teils mit ihnen in Uebereinstimmung bringt: dieser wird schnaufend und röchelnd, jene wuchtig und schwer, teils zu ihnen in Gegensatz stellt: die Geste gibt sich leicht und schnörkelhaft, die Sprache scharf und hoch. Die gewagtesten Erfindungen werden gegliedert und gezügelt. Weil sich auf diese Weise Phantasie und Intelligenz in Schildkraut das Gleichgewicht halten, machen seine Leistungen nie den Eindruck des Erklügelten, Zusammengesetzten. Seine mosaikartige Kunst bekommt dadurch etwas so Großzügiges, daß wir alle Einzelheiten gar nicht als Einzelheiten, sondern nur als zeichnerische Ausbiegungen der einen Charakterkurve sehen.

Dennoch könnte das technische Raffinement für Schildkraut zu einer Gefahr werden, wenn nur erdgenährte Phantasie den Gegenpol bildete. Dieser Darsteller hat sich aber zudem eine so instinktsichere Naivität bewahrt, die gerade in seinen technisch komplizierten Schöpfungen durchbricht, daß jene Befürchtung gegenstandslos wird. Eben jener Pedro aus ‚Cristinas Heimreise', überwuchert von blendenden Einfällen, ausgearbeitet mit verblüffender Technik, war doch im Grunde eine ungemein schlichte Leistung, wenn man bedenkt, was ein nur raffinierter Darsteller aus diesem geilen Sohn eines heißern Klimas gemacht hätte. Allen Versuchungen zu Kitzlichkeiten und Lüsternheiten ging Schildkraut mit innerm Takt aus dem Wege. Dieser Pedro war ein naives Triebwesen, dessen Hilflosigkeit zugleich ergötzte und rührte. Seine rettungslose sexuelle Ausgeliefertheit ließ an einen Köter denken, der treu hinter seinem Herrn herläuft, aber sofort zur Seite springt, wenn er eine

Hündin in der Nähe wittert. Alle ähnlichen Gestalten Schildkrauts führen dieses triebhafte vegetative Leben, so daß man die Grenzen zwischen Mensch und Tier aufgehoben glaubt. Schildkraut ist ein darwinistischer Schauspieler: deshalb müßte er Shakespeares Caliban spielen. Er ist aber zugleich ein mythologischer Schauspieler. Er zeigt den Punkt, wo Tier-, Menschen- und Sagenwelt ineinanderlaufen. So war sein Kinesias kein erotischer Feldherr, sondern ein lüsterner Faun. Und weil es die Geister des festen Bodens sind, in die seine Kunst hinüberleitet, wurde sein Mephisto aus einem Geist des Feuers ein Kobold der Erde.

Seine mimische Virtuosität aber weist Schildkraut auf eine Abart der Schauspielkunst besonders hin: auf die Pantomime. Um seine Meisterschaft auf diesem Gebiet zu erkennen, brauchte man nicht erst seinen oft gerühmten Buckligen in ‚Sumurun' zu sehen. Denn gerade seine Wortdramengestalten haben erschütternde stumme Momente. Noch sehe ich seinen Japanerfürsten in Theodor Wolffs ‚Niemand weiß es'. Er macht die Entdeckung, daß Tajo ihn betrügt. Kein Wort entringt sich ihm. Kaum zuckt es über sein Gesicht. Wie absichtslos zerknickt die Hand einen Zweig des Gesträuchs. Oder Shylock. Er kehrt nach Haus. Jessica ist entflohen. Gleichgültig, halb abwesend klopft er ein, zwei, drei Mal. Beim vierten Mal aufmerksamer; dann ängstlich, ahnend, voll Gewißheit. Er stürmt hinein, durchtobt das Haus, ist wieder draußen und bricht ohnmächtig zusammen. Binnen wenigen Sekunden spiegelt sein Gesicht Gleichgültigkeit, Aufmerksamkeit, Furcht, Ahnung, Gewißheit, Schmerz, Zorn, Haß, Ohnmacht. Und wie die Gesichtsmuskeln, so durchläuft der ganze Körper den Weg von unbeherrschter Entspannung zu äußerster Angespanntheit und zurück in willenlose Schlaffheit. Die Mannigfaltigkeit der stummen Gebärde würde genügen, den Gefühlswirbel dieser Minuten auszudrücken, auch wenn der mahnende, zornige, zerbrochene Klang des Jessica-Rufes fehlte. Ganz reine Pantomime ist dann aber das Verlassen des Gerichtssaals nach dem Zusammenbruch. Eine plumpe, zerdrückte, schwergewichtverschobene Masse schwankt, taumelt, schiebt sich, stützt sich, fällt zurück, fällt nach vorn und ist verschwunden. Weil dies keine blos technische Beherrschung der körperlichen Mittel ist, sondern seelisch nuancierte Pantomime, gelingen Schildkraut die Augenblicke des Daniel vor und nach dem „Steiniget ihn!" erschütternd. Hier behelfen sich die meisten Darsteller mit äußerlichen, angelernten Mätzchen. Schildkraut gibt mit überzeugender Kraft alle Stadien von sinnenverschlossener Blödheit über lichte Dämmerungen bis zu visionärer Ekstase. Und in grausiger Verzerrung den Absturz in Schweigen und Nacht.

Es ist zu hoffen, daß Schildkraut einmal diejenige Rolle anvertraut wird, die auf seine Menschlichkeit und sein mimisches Können gleicherweise angewiesen ist: der Goldschmied Cardillac in Otto Ludwigs

‚Fräulein von Scuderi‘. Ich kenne kaum einen Darsteller, der die ungeheuern pantomimischen Schwierigkeiten des gewaltigen Monologs im dritten Akt restloser bewältigen könnte als Schildkraut, der auch die richtige Atmosphäre für diese Gestalt schaffen würde. Sonst erwarte ich von ihm noch alle die Personen der dramatischen Literatur, die den Hauch fremder Völker mit sich bringen: Isolani, Etzel, Schalnassar (in der ‚Hochzeit der Sobeïde‘). Sein Menschliches aber würde am reinsten aufgehen in Gestalten, denen das Schicksal Prügel und Fußtritte gab, die lauernd warten, bis ihr versteckter Haß losbrechen, ihr heimlicher Rachedurst sich stillen kann. Denn hier ist der Punkt, wo Judentum in rasseloses Menschheitsempfinden übergeht.

Auch eine Judith-Parodie / von Paul Alfred Merbach

Johann Nestroys ‚Judith und Holofernes‘ hat die diesjährige Sommerdirektion des berliner Deutschen Theaters zu neuem Leben erweckt. Aber dem Hebbelschen Drama ist vor vier Jahrzehnten noch etwas viel Schlimmeres widerfahren als eine so ernsthafte Persiflierung; und es verlohnt sich einmal auch auf diese Verballhornung hinzuweisen, um zugleich zu zeigen, wie ein großer Dichter wenige Jahre nach seinem Tode in seinen künstlerischen Absichten verkannt und mißverstanden werden konnte.

Im Oktober 1868 ward Hebbels ‚Judith‘ am münchner Hoftheater, mit Clara Ziegler in der Titelrolle, aufgeführt. In der für Süddeutschland wichtigen Augsburger Allgemeinen Zeitung erschien über diese Aufführung ein Bericht, der in der Hauptsache folgendermaßen lautete: „Emil Kuh teilt in seinen Notizen zur Gesamtausgabe mit, daß Hebbel wiederholt eine Bearbeitung dieser Tragödie beabsichtigt habe, aber nicht dazu gekommen sei. Vielleicht hätte er sich auch bei dieser Gelegenheit veranlaßt gesehen, die äußere Form des Stücks in derselben Weise umzuschmelzen, wie es Goethe mit seiner ‚Iphigenie‘ getan hat. Damit wäre dann die Hauptursache gehoben, weshalb die ‚Judith‘ — meiner unmaßgeblichen Meinung nach — bis jetzt keine Spielrolle hat werden können. Hebbels Prosa ist als markig, eckig und shakespearisch berühmt. Gleichwohl ist sie in der ‚Judith‘ weder realistisch genug, um durch die Lokalfarbe zu interessieren, wie, zum Beispiel im Goetheschen ‚Götz‘, noch ideal genug, um den durch und durch idealen Bau des Stückes genügend zu bekleiden. Mit einem Wort: es fehlt der Sprache an jenem Adel und Kunststil, welchen eine große Tragödie nicht entbehren kann. Hebbel hat auch nicht umsonst seine späteren Stücke in Versen geschrieben, und ich würde es durchaus nicht für ein Majestätsverbrechen am Genius des Dichters halten, wenn einer

unsrer Dramaturgen mit der ‚Judith' diesen Versuch machte. Es ist nicht der bloße Rhythmus, der die Diktion in Versen über die Prosa stellt — und es ist nicht blos eine akademische Pedanterie, die mich zu jenem Wunsch veranlaßt." Durch diese Bemerkungen fühlte sich ein deutscher Epigonen-Dramatiker, Julius Grosse, getrieben, eine Versifizierung der Hebbelschen „Judith' drucken zu lassen. Er fügte im Vorwort des Stückes, das Clara Ziegler gewidmet ist, den Worten der Augsburger Allgemeinen Zeitung folgende Rechtfertigung an: „Vorliegende Bearbeitung war bereits damals — also 1868 — der münchner Intendanz vorgelegt und von ihr akzeptiert worden. Die Aufführung unterblieb einstweilen aus Anlaß der Schwierigkeiten, welche sich der Umlernung von bereits festsitzenden Rollen von Seiten der Schauspieler entgegenstellten. Obgleich ich diese Schwierigkeiten nicht unterschätze und sie sogar sehr natürlich finde, hat mich doch die Hoffnung und der Wunsch nicht verlassen wollen, daß eine unsrer bedeutendern Schauspielerinnen sich eines Tages meiner Arbeit annehmen möchte, und dieser Wunsch veranlaßt mich zu nachfolgender Publikation. Jeder Vergleich, zum Beispiel eines Monologes mit dem Original wird den Leser und noch mehr den Hörer klarer von dem überzeugen, was ich gewollt habe, als alle Deduktationen. Ich glaube, daß ein solcher Vergleich für die Berechtigung meiner Arbeit ausfallen dürfte, und ich halte es für keine Ueberhebung, wenn ich hinzusetze, daß ich diese Transponierung der Form vom Soccus auf den Kothurn im Geiste Hebbels auszuführen bemüht war, und daß der große Dichter, falls er noch lebte, diesem Versuche vielleicht seine Billigung nicht versagen würde." Ich habe nicht feststellen können, ob diese ‚Bearbeitung' jemals gegeben wurde: ich will es zur Ehre der deutschen Bühne nicht annehmen. Wie sehr die Sprache und der ganze charakteristische Stil des Hebbelschen Dramas durch die ‚Verse' Grosses verwässert und vernichtet wird, zeigt am besten eine Gegenüberstellung. Zu verstehen ist ein solches Vorgehen eines sonst ganz geschmackvollen Dramatikers nur aus dem künstlerischen Glauben der Zeit, die unter der Wirkung eines größtenteils mißverstandenen Klassizismus für das gewaltige, vorwärtsweisende Genie eines Hebbel kein Organ haben konnte: sie mußte die Erkenntnis des Problems Hebbel einer Generation überlassen, die durch die Schule und Werke des Naturalismus und Ibsens gegangen war.

Hebbel	Grosse
Das ist die Kunst, sich nicht auslernen zu lassen, ewig ein Geheimnis zu bleiben! Das Wasser versteht diese Kunst nicht; man setzte dem Meer einen Damm und grub dem Fluß ein Bett. Das Feuer versteht sie auch nicht, es ist so weit heruntergekom-	Wer sie verstände diese hohe Kunst: Der Welt auf ewig ein Geheimnis bleiben! Dem Meere setzt man Dämme, und dem Strom Gräbt man ein Bett. Das Feuer selbst, es kam

men, daß die Küchenjungen seine Natur erforscht haben, und nun muß es jedem Lump den Kohl gar machen. Nicht einmal die Sonne versteht sie, man hat ihr ihre Bahnen abgelauscht, und Schuster und Schneider messen nach ihrem Schatten die Zeit ab. Aber ich versteh sie. Da lauern sie um mich herum und gucken in die Ritzen und Spalten meiner Seele hinein und suchen aus jedem Wort meines Mundes einen Dietrich für meine Herzenskammer zu schmieden. Doch mein Heute paßt nie zu Gestern, ich bin keiner von den Thoren, die in feiger Eitelkeit vor sich selbst niederfallen und einen Tag immer zum Narren des andern machen, ich hacke den heutigen Holofernes lustig in Stücke und geb ihn dem Holofernes von morgen zu essen: ich sehe im Leben nicht ein bloßes langweiliges Füttern, sondern ein stetes Um- und Wiedergebären des Daseins; ja, es kommt mir unter all dem blöden Volk zuweilen vor, als ob ich allein da bin, als ob sie nur dadurch zum Gefühl ihrer selbst kommen können, daß ich ihnen Arm und Bein abhaue. Sie merkens auch mehr und mehr, aber statt nun näher zu mir heranzutreten und an mir heraufzuklettern, ziehn sie sich armselig von mir zurück und fliehn mich, wie der Hase das Feuer, das ihm den Bart versengen könnte. Hätt ich doch nur einen Feind, nur Einen, der mir gegenüberzutreten wagte! Ich wollte ihn küssen, ich wollte, wenn ich ihn nach heißem Kampf in den Staub geworfen hätte, mich auf ihn stürzen und mit ihm sterben! Nebucad Necar ist leider nichts als eine hochmütige Zahl, die sich dadurch die Zeit vertreibt, daß sie sich ewig mit sich selbst multipliziert. Wenn ich mich und Assyrien abziehe, so bleibt nichts übrig als eine mit Fett ausgestopfte Menschenhaut. Ich will ihm die Welt unterwerfen, und wenn er sie hat, will ich sie ihm wieder abnehmen!

So weit herunter, daß die Küchenjungen
Sein Wesen schon erforscht. Gehorsam muß
Es jedem Lump nun wärmen seinen Kohl.
Der Sonne Bahnen selbst erlauschte man:
Schuster und Schneider messen schon die Zeit
Nach ihrem Schatten ab. Gehts mir nicht ähnlich?
Da lauern sie um mich herum und spähn
In meiner Seele Spalten tief herein.
Sie möchten jedes Wort von meinem Mund
Zum Dietrich schmieden meiner Herzenskammer.
Mein Heut paßt nicht zum Gestern. Ich bin keiner
Der Thoren, die in feiger Eitelkeit
Ihr liebes Selbst anbeten dünkevoll
Und einen Tag zum Narrn des andern machen.
Den Holofernes heut hack ich in Stücke
Zur Nahrung für den Holofernes morgen.
Zuweilen kommts mir vor in diesem Schwarm,
Als ob ich einsam wär auf dieser Welt,
Als ob nur dann zum Selbstgefühl sie kämen,
Wenn korngleich ihre Köpfe mäht mein Schwert.
Sie merkens mehr und mehr, doch statt zu nahn,
Um liebreich kindlich an mir aufzuklettern,
Ziehn sie sich feig zurück und fürchten sich
Wie Hasen, die am Feuer sich versengt.
O hätt ich einen Feind, ders mit mir wagte,
Ich wollt ihn küssen, wollte, wenn ich ihn
Nach heißem Kampfe in den Staub geworfen,
Mich auf ihn stürzen, um mit ihm zu sterben.

Nebucadnezar ist nur eine Zahl,
Die hochmutvoll in Qual der eignen Leere
Zum Zeitvertreib unendlich sich vermehrt,
Wie eine Fliege tausend Fliegen zeugt,
Bis als Million die Sonne sie verfinstern.
Zieh ich Assyrien ab und mich,
So bleibt nichts übrig als ein Menschenbalg
Mit schnödem Fette ausgestopft. Ich will
Die Welt ihm unterwerfen, hat er sie,
Will ich ihn wieder von der Last erleichtern!

Dieses Beispiel macht am besten deutlich, wie Julius Grosse die so sehr charakteristische Prosa Hebbels in eine seichte und farblose, angeblich ‚poetische Diktion' umgewandelt hat. Er hat auch — und das zieht sich durch das ganze Stück — die Gedanken Hebbels, wo sie ihm in seine Jamben nicht paßten, einfach weggelassen und so dem Ganzen jede Farbe und jede persönliche Note genommen. Ich setze noch den Schluß der „Judith' in beiderlei Gestalt hierher. Während bei Hebbel die letzte Szene auf dem Platz in Bethulien spielt, behält Grosse das Zelt des Holofernes bei, was nicht gerade zur Verdeutlichung der Vorgänge dient.

Hebbel

Judith: So sollt ihr mich töten, wenn ichs begehre.
Alle: Dich töten?
Judith: Ja, und ich hab Euer Wort.
Alle: Du hast unser Wort!
Mirza: Judith! Judith!
Judith: Ich will dem Holofernes keinen Sohn gebären! Bete zu Gott, daß mein Schoß unfruchtbar sei. Vielleicht ist er mir gnädig.

Grosse

Judith: So tötet mich!
Volk: Dich töten?
Judith: Ja, ich wills,
Und hab den Schwur im Namen Israels!
Mirza: Judith, o Judith!
Aeltester: Sie hat unsern Schwur.
Judith: So spricht Gott, unser Herr: Wer Blut vergießt,
Deß Blut soll wiederum vergossen werden.
Ich tötete den ersten Mann der Erde,
Wohlan, so tötet ihr das letzte Weib!

Britische Tänzerinnen / von Peter Altenberg

Im wiener Moulin Rouge ist jetzt eine Truppe von acht jungen Engländerinnen, die angeblich nicht viel tanzen können. Das ist aber grundfalsch und eine echt dilettantische Auffassung. Die Art, wie eine Frau ihre Persönlichkeit in Bewegung, in Tanz wieder=

gibt, ist das Wertvolle an ihr und an ihrer Darbietung! Das allein! Das Schreckliche an unsern frühern Tänzerinnen war eben, daß die Schulung und die Künstlichkeit ihre persönliche Grazie, ihre individuelle Bewegungsart auslöschen, vernichten mußten! In der modernen Welt wird aber die Persönlichkeit frei, und man verzichtet gerne auf die sogenannte hohe Schule! Diese jungen acht Engländerinnen, die angeblich nicht viel können, wie die Tanzmeister aus den Tanzschulen behaupten, diese jungen acht Engländerinnen repräsentieren in Art und Gebärde dennoch die keusche, kindliche, merkwürdige Anmut aller englischen Mädchen und Frauen, die von Natur aus und ganz von selbst mit unbeschreiblichem Geschmack und Takt begabt sind und niemals mehr vorstellen wollen im Leben, als ihnen von Natur und Schicksal beschieden ist! Sie bleiben kindlich-herzig unter allen Umständen, in jeder Situation, in jeder Lebenslage; sie akkommodieren sich nicht feigerweise, wünschen lieber zu langweilen, als mit übertriebener Lustigkeit aufzuwarten! Sie tanzen, wie Kinder im Volksgarten, im Stadtpark tanzen würden; oder im Hofe bei einem Werkel, oder sonstwo für sich allein — — —. Sie rühren, ergreifen, und ihre Tanz-Natürlichkeit besiegt die entsetzliche Tanz-Kunst, die sich eine jede fast in emsigem Bemühen erwerben kann! Möchten wir uns doch endlich, in jeder Hinsicht von der schrecklichen historischen Ueberlieferung emanzipieren, dieser Arterien-Verkalkung der menschlichen Seele! Es gibt heutzutage bereits einige Tänzerinnen, die nur ihr eigenes Wesen in Bewegung umsetzen, ihre persönliche Grazie allein wirken lassen! Mögen sie bei den Tanzmeistern durchfallen, bei den Meistern des lebendigen Lebens werden sie reussieren. Diese acht jungen Engländerinnen tanzen wie die allerherzigsten Kindchen, sie rühren und ergreifen, sie geben sogar eine Idee von Englands Frauen überhaupt! Seien wir ihnen vor allem dankbar, daß sie uns die manierierten, affektierten, berechnenden Frauen noch unausstehlicher machen durch den Kontrast! „Ich hole mir eine arme englische Tänzerin zur Frau", sagte einmal ein genialer welterfahrener Mann zu mir. „Bravo", erwiderte ich, „aber wissen Sie auch, weshalb Sie das tun? ! ?" „Es sind kindliche und dankbare Geschöpfe, die es Einem nie vergessen, daß man sie errettet hat vor dem und jenem, was immerhin passieren könnte. Außerdem ist ihnen der sichere Ehrentitel ‚Missis so und so' wertvoller als die flüchtigen Triumphe, denen Enttäuschung auf dem Fuße folgt!" Ich glaube, die anständige, angeblich temperamentlose Engländerin macht das bessere Geschäft auf Erden als die leichtsinnigen, lebensunkundigen andern. Anständigkeit ist Willenssache. Aber diesen Willen eben haben zu wollen, in allem und jedem, ist Kultur und Adel. Die Engländerin will eben anständig sein! Möge sie daher Frieden, Achtung und Sorglosigkeit einheimsen! Man gönnt es ihr . . .

Salzburger Mozartfestspiele/von Felix Adler

Es gibt im Kunstleben der Gegenwart kaum etwas, das so diskreditiert wäre wie das ‚Festspiel‘. Wenn kein Mittel mehr fruchtet, um ein blasiertes, übersättigtes Publikum ins Theater zu zwingen, werden Festspiele arrangiert. Das heißt: es werden große Künstler engagiert, die zumeist absagen, noch größere Plakate gedruckt, die den andern öffentlichen Ankündigungen den Raum wegnehmen, und schließlich werden die Zeitungen mit Waschzetteln bombardiert, so daß ihnen für einen ordentlichen Leitartikel gar kein Platz mehr bleibt. Dazu gesellt sich die obligate Erhöhung der Eintrittspreise, damit der geneigte Besucher es sich auch merkt, daß er in ein Festspiel geht und ja nicht etwa in eine gewöhnliche Theatervorstellung. Früher einmal waren Festspiele etwas Rares. Sie waren nicht denkbar ohne einen begründeten Anlaß, als welchen man etwa einen historischen Gedenktag oder die Entstehung einer großartigen, die ganze Welt in Atem haltenden Schöpfung benutzte. Geber und Empfänger nahmen an einem solchen Festspiel teil in dem Bewußtsein, daß es sich um eine künstlerische Tat handelte, mochte sie geraten oder mißlungen sein. Heute aber sieht man in dieser Art theatralischer oder musikalischer Veranstaltungen doch nur die Spekulation auf das Sensationsbedürfnis des Publikums. Das Gefühl, daß Besonderes auf dem Spiele steht, ist infolge ihrer Häufigkeit abhanden gekommen. Auch ist man zu oft enttäuscht worden. Wohin das führen wird? Nun, der Kunstfreund hätte nichts dagegen, wenn ein allgemeines Festspiel-Débâcle die Folge dieser Symptome wäre und jene Festspiele wieder zu Ehren kämen, von denen man nicht spricht: die wirklich guten Aufführungen. Festspiele lassen sich nun einmal nicht ankündigen. Die Arrangeure dürfen nicht sagen: Herrrreinspaziert, wir machen ein Festspiel! — sondern das Publikum muß sagen: Es war ein Fest.

Zu den wenigen Ausnahmen auf dem Gebiet des Festspielwesens, für die nicht spekulative Erwägungen ausschlaggebend sind, gehören die Aufführungen der Mozartschen Werke, die in gewissen Zeitabständen in Salzburg veranstaltet werden. Die Salzburger sind stolz auf ihren Mozart und freuen sich, wenn sie der Welt alle paar Jahre einmal in Erinnerung bringen können, daß der Meister hier geboren ward. Nichts liegt näher als der Gedanke, in dieser Stadt, die alle Reliquien des uns so Teuren gesammelt hat, auch lebendige Aufführungen seiner Werke zu veranstalten, sie durch Liebe, Pietät und Stil wesentlich von jenen zu unterscheiden, die man unter den gewöhnlich obwaltenden Umständen zu hören bekommt. Die Aufgabe ist schwer, unerhört schwer. Aber sie wird den Salzburgern wesentlich erleichtert. Sie haben keine ständige Oper. Sie haben also ihren Meister nicht erst vor der Gleichgültigkeit, Lieb- und Verständnis-

losigkeit und Brutalität in Schutz zu nehmen, womit selbst an den größten Hofbühnen gegen seine Werke vorgegangen wird; sie haben Geld, um sich zur Ferienzeit die geeigneten Künstler zu beschaffen, und sie haben schließlich ein entzückend intimes Theaterchen, das für den Zweck wie geschaffen ist. Kurz, es sind hier Aufführungsbedingungen vorhanden, wie sie nur Bayreuth den Wagnerschen Werken bietet.

Freilich, es gerät auch hier nicht alles so, wie man es gern wünschen möchte, und man macht die Erfahrung, daß die günstigen Vorbedingungen allein nicht genügen. Sie müssen auch genützt werden. Mit der Heranziehung aller möglichen wertvollen künstlerischen Qualitäten ist noch viel zu wenig getan, wenn die Autorität fehlt, welche die einzelnen Faktoren ihrer Bestimmung zuführt. Sonst bleibt das Gelingen ja doch dem Zufall überlassen, diesem launischen Element, dessen Gunst und Ungunst man im profanen Theater so oft zu spüren bekommt. Wie in Bayreuth, so ist in Salzburg diese Autorität in den Händen einer Frau. Die Cosima von Salzburg heißt: Lilli Lehmann. Es wäre undankbar und ungerecht, ihre Verdienste zu verkennen. Sie hat die echte, ungeheuchelte Mozartliebe, sie ist von unermüdlicher Werbe- und Agitationskraft und ist als Sängerin, trotz den berechtigten Einwänden, die man in der letzten Zeit gegen sie vorbringen mußte, noch so mancher jüngern Kraft vorzuziehen. Aber sie steht mitten in, statt über der Sache. Sie ist wohl auch nicht frei von persönlicher Eitelkeit und anderseits von Schwäche gegenüber den Kollegen und Kolleginnen. Sie ist ferner in der Regie eine Dilettantin. Man merkt das an vielen guten Absichten, die eben nur Absichten bleiben. Das sind Symptome, welche sich dem Gelingen von wirklichen Idealaufführungen trotz dem deutlich bekundeten besten Willen hinderlich in den Weg stellen müssen. Sie können durch günstige Umstände paralysiert werden, wenn jeder einzelne am rechten Fleck steht und genau weiß, was er zu machen hat, und wenn der erkorene Dirigent wenigstens vom Pult aus der unumschränkte Herr sein kann. Das war im ‚Don Giovanni‘ der Fall, der unter Muck, wenigstens in musikalischer Hinsicht, eine Wiedergabe erfuhr, wie man sie nur alle heiligen Zeiten einmal erleben darf. Das war aber nicht der Fall bei der ‚Zauberflöte‘, deren Aufführung eine nur allzu bittere Enttäuschung wurde.

Beiden Werken aus modernem Geist und Empfinden eine neue und typische musikdramatische Norm zu geben, das gehört zu den noch immer ungelösten Problemen der heutigen Bühnenkunst, die sich so gern in Renaissanceversuchen an den klassischen Werken gefällt. Nicht daß Mozart erst eine Renaissance nötig hätte. Um Gotteswillen nicht. Nur Banausentum wird ernstlich zu bestreiten wagen, daß Mozart der Lebendigsten einer ist. Allerdings, unsre Operntheater tun bei jeder einzelnen Aufführung das Mögliche, dem ewigen Leben, das in

jedem dieser Werke steckt, den Garaus zu machen. Die Folge davon ist, daß der Musiker sich ärgert und der Laie aus Langerweile davonläuft. Ist daran Mozart schuld? Gewiß nicht, sondern nur der Umstand, daß sich so selten jemand findet, der den Mozartschen Werken aus ihrem Lückenbüßertum zu der Stellung im Repertoire verhilft, die ihnen zukommt. Mahler hats getan, und den Wienern sind die Augen aufgegangen. Und als er dann bei den letzten Mozartfestspielen mit seinem ‚Figaro' nach Salzburg kam, da gab es eine Sensation, die historisch geworden ist. In der ‚Zauberflöte' und im ‚Don Juan' mußte Mahler leider auf halbem Wege stehen bleiben. Experimentiert hat er genug daran, aber zu einem definitiven Resultat ist es infolge seines plötzlichen Scheidens nicht gekommen. Wie sehr dies zu bedauern ist, wird jeder abmessen können, der den ‚Figaro' in Wien oder Salzburg gehört hat.

Umso dringender hätte man es sich angelegen sein lassen sollen, Mahler heuer für Salzburg zu gewinnen, als den einzig berufenen künstlerischen Leiter wahrer Mozart-Aufführungen. Er hätte sein Werk um so leichter zu Ende führen können, als er in der ‚Zauberflöte' fast durchweg mit seinem wiener Material hätte weiterarbeiten können und ihm im ‚Don Giovanni' anderseits die erlesensten italienischen Kräfte zur Verfügung gestanden hätten, die zu einer vollendeten Aufführung dieses Werkes unentbehrlich sind, und deren Nichtvorhandensein in Wien er so schmerzlich empfunden hat. Es hat nicht sollen sein. Beim ‚Don Giovanni' fand sich in Carl Muck ein Ersatz, der dank seinem eigenen Wert glücklicherweise mehr als ein Surrogat war. Die ‚Zauberflöte' aber war infolge der Absage Schuchs einem jungen Kapellmeister, Herrn Mikorey aus Dessau, anvertraut worden, der so weit von Mozart entfernt war, wie sich nur irgend denken läßt. Die Folge davon war, daß alles Musikalische sowohl wie das großartig Menschliche, von dem dieses Werk erfüllt ist, geknebelt war, daß unter den Koryphäen auf der Bühne völlige Disziplinlosigkeit herrschte, und daß man selbst die herrlichen wiener Philharmoniker unter diesem Taktstock nicht wieder erkannte. Slezak als Tamio gefiel sich in Fermaten und rhythmischer Willkür; die berühmte Frieda Hempel als Königin in den verpöntesten unmozartischen Varianten; die Pamina der Gadski in unerträglichem Minaudieren; Mayr als Sarastro hatte statt Weisheit und Tiefe, Tiefe im doppelten Sinne, nur Salbung und Behäbigkeit. Kurz, man gewahrte mit Erschrecken, daß das die ‚Zauberflöte' war, wie man sie überall zu hören bekommt, und wie man sie überall nicht, und hier am allerwenigsten, zu hören gesonnen war. Und es wäre so schön gewesen, gerade in diesem intimen Hause dieses einzige Werk einmal befreit von allem Ausstattungsplunder und Opernwust genießen zu können.

Um so angenehmer berührte die Ueberraschung des nächsten

Abends. Die Aufführung des ‚Don Giovanni' sprühte Leben und Mozartschen Geist. Alle Hemmungen fehlten. Dabei hatte man sich durchaus nicht um das musikalisch-dramaturgische Problem bemüht, wie es etwa Mahler getan hätte. Man hat darauf verzichtet, den Charakter des dramma giocoso durch die Restituierung des zweiten Finales wieder herzustellen, die unausgesprochenen Beziehungen zwischen dem Helden und der Donna Anna dramatisch fühlbar werden zu lassen und Don Juans scheinbare Passivität zu erklären. Alles blieb, wie man es gewohnt ist. Dennoch wirkte die Wiedergabe gleich einer Offenbarung. Woher diese Wirkung? Man hat das Werk nicht nur musikalisch liebevoll, sondern vor allem in der Sprache aufgeführt, in der es komponiert ist. Gäbe es eine Kunstpolizei, so müßte sie nichtitalienische Aufführungen des ‚Don Giovanni' ein für allemal verbieten. Die Musik ist hier so ganz aus dem Klang des Sprachlichen geschöpft, daß jedes andre Idiom ihr hinderlich werden muß. Und gar unser schwerfälliges Deutsch! Förmlich mit Bleigewichten hängt es sich an jede Note. Wird nun eine solche italienische Aufführung von einem Musiker geleitet, der Mozart zu geben vermag, was Mozarts ist — das kann wieder nur ein Deutscher sein — dann ist das Gelingen garantiert. Man nennt Muck gerne einen trockenen Akademiker. Als solcher zeigte er sich diesmal ganz und gar nicht. Es war nach den Erfahrungen vom Abend zuvor eine reine Freude, Takt für Takt, Note für Note, das besonnene Walten dieses feinen Kunstverstandes zu fühlen, das sich freilich nicht durch ein gerade überhitztes Temperament zu überrumpelnden Eruptionen verleiten ließ, aber auch nichts von dem schuldig blieb, was man erwartete. Aus Liebe zum Werk ist diese Interpretation entstanden, und wer das Werk liebt, fühlte sich hochbeglückt. Dazu die wundervollen Sänger auf der Bühne: Antonio Scotti, ein Don Giovanni von vollendeter Noblesse in Vortrag und Haltung; Geraldine Farrar, ein Zerlinchen von unwiderstehlicher Sinnlichkeit in Spiel und Gesang; die Lehmann, deren Donna Anna an Würde und Größe doch nicht so bald von einer andern erreicht wird; Frau Gadski, der es glückte, Elvira als Opfer ihrer Leidenschaft überzeugend darzustellen. Das beste aber gab Andrea de Segurola, ein Sänger, dessen Name bisher so gut wie unbekannt war, als Leporello. Diese Mischung von Dreistigkeit und Schläue, diese Prachtfigur des burlesken Stils, hat schon lange nicht in so lebenstrotzender Verkörperung auf der Bühne gestanden. Und mit dieser frappanten Echtheit der Wiedergabe vereinigte sich der Reiz einer ungewöhnlich klangvollen Baßstimme und erlesenste Vortragskunst. Dank dieser glücklichen Zusammenstellung des Ensembles kamen Oper und Drama gleichermaßen zu ihrem Recht.

Diese Aufführung des ‚Don Giovanni' hat den salzburger Mozartfestspielen von 1910 die Signatur gegeben. Die Enttäuschung der

‚Zauberflöte' war bald genug vergessen, und wer Lust und Neigung hatte, sich in diesen heißen Tagen noch den Strapazen von sechs Symphonie-, Chor- und Kammerkonzerten zu unterziehen, war für das Kommende in frischer Stimmung. Daß das Publikum in dichten Scharen beisammen blieb, ist ein Zeichen, daß die Kunst, Hochsommergluten durch die Beschwörungskraft der Musik zu trotzen, nicht mehr auf Bayreuth und seine Nachahmungen beschränkt ist ....

Das frankfurter Theaterjahr / von Rudolf Geck

Die künstlerische Bilanz unsrer Theaterjahre ist nicht ganz leicht zu ziehen. Mit einer Ausbreitung der Repertoire- und der Bewertung der Premierenabende ist es nicht getan; denn es sind hier noch andre Faktoren in Rechnung zu stellen, die zu ganz eigenartigen Verhältnissen geführt haben. Zunächst dies: die beiden Theater gehören der Stadt und werden von einer Aktien-Gesellschaft mit einem verhältnismäßig kleinen Kapital betrieben. Die Stadt leistet einen Zuschuß von etwa zweihundertsiebzigtausend Mark, der durch die städtische Billettsteuer zum großen Teil wieder eingebracht wird; außerdem dotiert sie die Pensions- und Unterstützungskasse. Bei der Wahl der Intendanten hat sie ein Mitbestimmungsrecht und übt natürlich auch noch andre Hoheitsrechte formaler Art aus. Im Falle einer reinlichen Scheidung würde also die Theater-Aktien-Gesellschaft für die materielle, die Intendanten für die künstlerische Seite zeichnen. Aber — wie natürlich — beide Kompetenzen sind nicht ganz zu trennen. Die Intendanten können Engagements abschließen — die Perfektionierung liegt dem Aufsichtsrat ob; die Intendanten können den ‚Wallenstein' und die ‚Nibelungen' neu inszenieren — aber der Aufsichtsrat hat die Gelder zu bewilligen. Künstlerisch bedeutsame Experimente pflegen keine Kassenfüller zu sein, aber die ‚Lustige Witwe' und der ‚Dunkle Punkt' bringen Gold, Gold, Gold, und da es nun einmal tief im Wesen von Aktien-Gesellschaften begründet liegt, daß sie verstimmt werden, wenn das Gold ausbleibt, so leuchtet es ein, daß die Intendanten zarte Rücksicht auf die obgemeldete Eigenschaft nehmen. Rücksicht auch auf das liebe Publikum, dessen besser gekleidete Kreise den finanziellen Rückhalt in Form von Abonnements abgeben. Die frankfurter ‚gute Familie' gilt als empfindlich und streiklustig, wenn das Repertoire kühn und nicht angenehm temperiert ist, also muß es behutsam angefaßt werden. Mit den Familien, die ‚unterhalten' sein wollen, muß um so mehr gerechnet werden, als unsre Theater schon um sieben Uhr beginnen, weite Kreise also vom Theaterbesuch fast ausgeschlossen sind; denn auch die seltenen um halb acht Uhr beginnenden

Vorstellungen sind ja nicht jedem zugänglich; aber möglicherweise lohnt doch der Versuch zu einer Erziehung. Vielleicht ist Robert Volkner von Leipzig, der am ersten September 1912 die Leitung beider Theater übernimmt, der Mann dazu. Seine leipziger Erfolge lassen es erwarten. Die beiden Intendanten Jensen und Claar treten zu genanntem Termin von ihren Aemtern zurück, Herr Jensen nach etwa zwölfjähriger, Herr Claar nach über dreißigjähriger Tätigkeit in Frankfurt. Bereits wirft die Aera Volkner ihre Kündigungsbriefe voraus: viele Mitglieder beider Bühnen werden gehen. Was die beiden ausscheidenden Intendanten geleistet und nicht geleistet haben, steht heute hier nicht zur Erörterung. Sie werden noch zwei Jahre amtieren, und ihre Arbeit läßt sich dann zusammenfassend betrachten. Heute handelt es sich nur um die letzte Saison, die seit ein paar Tagen beendet ist (das Theaterjahr dauert hier elf Monate), und über die sich nun ein Ueberblick gewinnen läßt.

In der Oper erschienen neben Wagner, Mozart, Beethoven, Verdi vor allen Richard Strauß mit vier Werken, (darunter ‚Guntram'), so daß eine Strauß-Woche abgehalten werden konnte; dann Puccini und d'Albert mit ‚Izeyl'; als Uraufführung ‚Das heiße Eisen' von Max Wolff; in neuer Einstudierung: Die Afrikanerin, Alessandro Stradella, Die weiße Dame, Jessonda (zu Spohrs Gedächtnis), Die lustigen Weiber von Windsor und eine Anzahl weniger bemerkenswerter Werke. Das Schauspiel nahm vierunddreißig Stücke in den Spielplan neu auf, darunter: Frau Warrens Gewerbe, Tantris, Wenn der junge Wein blüht, Das Konzert, Die Revolutionshochzeit, Des Pfarrers Tochter von Streladorf, Die Rampe, Brand. In neuer Einstudierung sah man: Iphigenie, Die Braut von Messina, Die Räuber, Bürgerlich und romantisch, Wilhelm Tell, Der Richter von Zalamea, Kabale und Liebe, endlich Bendix, Blumenthal, Kadelburg, Schönthan und ihresgleichen.

Auf die Fremden, aber auch auf viele Frankfurter, übt die Oper die größere Anziehungskraft. Musikverständige Leute rühmen ihr ein sehr achtbares Niveau nach, und ihre besondern Veranstaltungen, die Strauß-Woche, die Ring-Aufführungen, Gäste wie Caruso, Feinhals, Aino Ackté, Anna von Mildenburg, Jeanne de Tréville, die Gutheil-Schoder locken auch aus den Nachbarstädten, die sich solche Gäste nicht leisten können, viel Publikum herüber. Von modernen Inszenierungskünsten hat die Oper noch nicht viel profitiert. Das gilt ebenso vom Schauspielhaus, das erst zum Schluß eine hervorragende Kraft für den äußern Rahmen von Ibsens ‚Brand' gewann. Auch ‚Tantris' gefiel. Sonst waren die überwältigenden Darbietungen nicht eben zahlreich. Vierunddreißig Premieren und Neueinstudierungen in achtundvierzig Wochen sind freilich eine respektable Leistung, wobei denn manches überhastet und ohne genügende Vorbereitung herauskommen

muß. Mehr Disziplin, mehr Ausreifung und Politur im Einzelnen wie in der Gesamthaltung! Am besten gelingen unserm Ensemble Lustspiele (Die Liebe wacht, Das Konzert, Wenn der junge Wein blüht, Buridans Esel, Der große Name), Schauspiele von theatralischer Haltung (Die fremde Frau, Die Rampe) und der bunte Schwank (Raub der Sabinerinnen, Lumpazivagabundus).

Man sieht nun schon, wo es mangelt: mit den Klassikern können wir nicht viel Staat machen („Ich sehe sie, doch ohn' Verlangen"), obgleich einzelne Vorstellungen unsrer Goethe-, Schiller-, Shakespeare-Zyklen (Kleist fehlte diesmal ganz!) respektabel sind — so ‚Clavigo' und der ‚Sommernachtstraum' — aber im großen Ganzen fehlen uns für das schwere Drama die hinreißenden Persönlichkeiten beiderlei Geschlechts. Von Shaw haben wir nur ‚Frau Warrens Gewerbe' in einer passablen Wiedergabe auf dem Spielplan. Ibsen ist reichlicher vertreten, doch fehlt es auch für ihn vielfach an ersten Besetzungen: erschütternde Ibsen-Musik wird zur Zeit hier nicht gemacht. Uraufführungen bringt uns das Jahr eine oder zwei (werden eigentlich nur in Berlin Stücke eingereicht?), und zu Experimenten hat die Intendanz wenig Neigung. Andrejew, Verhaeren und viele andre sind uns fremd, fremd auch anderswo erfolgreiche deutsche Autoren, etwa Eulenberg, etwa Schmidtbonn.

Der viel beklagten Unmöglichkeit, sich in Frankfurt die mannigfaltigsten Erzeugnisse der neuern Produktion ansehn zu können, wollen nun zwei bisher unserm Schauspiel angehörende Herren: Hellmer und Reimann abhelfen. Sie bauen ein ‚Neues Theater' mit achthundert Sitzplätzen. Es will dem Schauspielhause, das schon räumlich nicht auf intime Wirkungen eingerichtet ist, die dort ‚unmöglichen' Stücke abnehmen. Das wären also wohl Werke, die sich das Familienpublikum verbittet, oder deren Wiedergabe sonst riskant ist, oder die das Schauspielhaus mit seinen vierunddreißig Premieren aus Zeitmangel nicht mitnehmen kann. Außerdem soll das neue Haus Ensemble-Gastspielen fremder Theater dienen und endlich die Institution einer Freien Volksbühne in seinen Betrieb aufnehmen. Das Programm läßt sich sehen und ist geeignet, das Interesse am Theater überhaupt zu stärken. Da außerdem das jetzige, zumeist an auswärtige Schwank-Ensembles vermietete Residenztheater von seinem neuen Besitzer, Direktor Karl Heinz-Martin, zu einem Frankfurter Komödienhaus umgewandelt werden soll, wofür gleichfalls sehr ernsthafte Novitäten erworben wurden, und da endlich verlautet, die Stadt werde auch ein neues, ein drittes Theater bauen, in dem hauptsächlich die Operette gepflegt werden soll, die in dem gewaltigen Prunkhaus der Oper nicht die rechte Stätte hat, so haben wir Optimisten wieder einmal die Hoffnung, daß wir in ein paar Jahren nicht mehr neidisch auf Berlin werden zu blicken brauchen.

Aphorismen / von Leo Berg

Aus dem Nachlaß

Viele moderne Künstler und Literaten bilden sich ein, etwas, das nackt sei, sei eben schon, weil es nackt sei, auch Natur.

*

Man kann es einem Körper oder einem Körperteil gewöhnlich ansehen, ob er sich oft nackt fühlte.

*

Unsre idealistischen Kunst- und Literaturhistoriker und die meisten der Aesthetiker sind die reinen Lotophagen der Kunst.

*

Die meisten Menschen, auch die, die sich Philosophen nennen, sind so benommen von der Begriffsterminologie ihrer Zeit, daß sie alles, was ihr widerspricht, schon als Unsinn und Widersinn, nämlich wider ihren Sinn auffassen.

*

In mehreren Punkten stimmt die Philosophie der Naturalisten mit der der Philister überein; zum Beispiel: daß Krankheit und Poesie unvereinbare Gegensätze seien. Das trifft aber so wenig zu, daß ‚Krankenpoesie' beinahe einen Pleonasmus ausdrückt. Tatsächlich sind die meisten Krankheitsstadien poetische Zustände; in der Rekonvaleszenz wird selbst der Philister ein Poet. Für viele Menschen ist sogar die Krankheit der einzig poetische Zustand, in dem poetische Stimmungen und Gedanken latent werden, von denen sie sonst nichts ahnen. Die Voraussetzung aller Poesie, die Selbsttäuschung, trifft für sie nur hier zu. Menschen, die oft und lange krank gewesen sind, sind für uns fast nie ohne poetischen Reiz, und etwas von diesem Reiz hat auch die Frauen in vielen Fällen poesiereif gemacht. Aber natürlich muß man ihn nicht in dem Schmutz suchen, den die Krankheit mit sich bringt, sondern im Leiden, darin, daß in ihr das Seelische mehr und deutlicher hervortritt. Für die meisten Menschen vielleicht ist die Zeit der Krankheit ein Feiertag der Seele, deren Existenz sie sonst gar nicht zu oft bemerken. Ihre innere Läuterung hängt meist mit Krankheiten zusammen, und die alten Priester, die bessere Psychologen waren als unsre Realisten und Zeitungsmänner, wußten schon, was sie taten, wenn sie an den heiligsten Feiertagen ein Fasten einsetzten oder Geißelungen vorschrieben. Das körperliche Leiden sollte die Seele zum Selbstbewußtsein bringen und in weihevolle Stimmung versetzen; zum Höchsten sollte der Mensch durch körperliches Leiden vorbereitet werden. Und das war nur soweit unsinnig, als es zwangsweise und mechanisch geschah. In Wirklichkeit ist es die beste und meist auch die einzige Vorbereitung.

Pläne

Vor Beginn der neuen Spielzeit hat unser Mitarbeiter Adolar die berliner Theaterdirektoren über ihre Pläne befragt. Hier sind die Antworten.

Paul Lindau, Dramaturg des Königlichen Schauspielhauses, schreibt:

Helgoland, 5 Uhr früh, Märkischer Hof

Der Spielplan des Königlichen Schauspielhauses soll sich — Aenderungen vorbehalten — einfach grandios gestalten. Wir denken, wenn anders ein Hoftheater das Recht hat, so proletarische Worte in den Mund zu nehmen, an eine noch nie dagewesene Arbeit: — immer Aenderungen vorbehalten. Was zunächst die Novitäten angeht, so werden gerade jetzt einige funkelnagelneue Werke unsrer jüngern Schriftsteller moralisch-chemisch gereinigt, so daß sie von der ältesten Hofdame ohne Erröten mitangesehen werden können. Es handelt sich dabei nur um kleine Aenderungen: in einem Falle ist aus einer sittenlosen Landrätin, was es bekanntlich gar nicht gibt, eine barmherzige Schwester und Inhaberin des Luisenordens, in einem andern Falle aus einem russischen Nihilisten ein görlitzer Kriegervereinsvorsitzender und Major außer Dienst zu machen. Ein fester Vertrag ist abgeschlossen mit . . .: aber es wird doch wohl nicht opportun sein, jetzt schon über diese Erwerbung unsers Repertoires zu sprechen. Außerdem mit . . .: nun, Sie werden es nicht übel deuten, wenn ich auch den Namen dieses Stückes noch für mich behalte. Endlich mit . . .: ach, bitte, gestatten Sie mir auch in diesem Falle bis auf weiteres Diskretion. Zu alledem denke ich daran, einige Zierden der deutschen Lustspielliteratur ältern Datums zu berücksichtigen, etwa das Lustspiel ‚Die beiden Leonoren' von Paul Lindau und das Schauspiel ‚Maria und Magdalena' von Paul Lindau und — na, ich muß mal in meinem Schubfach nachsehen. Bei den Auffrischungen klassischer Werke wird mich der nämliche Standpunkt leiten, der mich zunächst veranlaßt, unsern Staegemann den Tartüff spielen zu lassen. Was sagen Sie etwa zu ‚Wilhelm Tell' mit Hermann Vallentin; zur Butze als Jungfrau von Orleans; zu Vollmer als Prinz Friedrich von Homburg? Im übrigen: Prost Blume!

*

Max Reinhardt, Direktor des Deutschen Theaters, sendet folgende drei Telegramme (dringend):

1. Venedig, Lido, 5. August

Anfrage beantwortend mitteile, daß soeben Modell Dekoration Erster Akt Piccolomini Lidosand entworfen habe. Ernst Stern bereits aus Warnemünde drahtlich hierher beordert, Näheres zu besprechen. Für Wallensteindarstellung direkter Nachkomme des Feldherrn Moritz Friedländer aus Eger durch Hollaender kolossale Gage verpflichtet. Max Piccolomini selbstverständlich Moissi.

2. Nordkap, 7. August

Ernst Stern leider verfehlt. Von Wallenstein abgekommen. Friedländer wird Hilfsdramaturg. Plane neuerdings unter gewaltigem

Eindruck dieser Reise Aufführung Nordische Heerfahrt von Ibsen. Soeben hier zwanzig Mann gechartert, um Fjordstück abzusägen, welches dann Dekoration ersten Aktes originaliter gezeigt werden wird. Ernst Stern von Venedig bereits drahtlich hierherbeordert. Sigurd der Starke selbstverständlich Moissi.

3. Brüssel, 8. August

Ernst Stern leider verfehlt. Auf Ibsen verzichtet, da Höflich von Südamerika aus auf blitzogrammische Anfrage Mitwirkung verweigert. Begründung: sie könne nordisches Klima nicht vertragen. Hier habe soeben großen Posten alter Spitzen, Bilder, Waffen billig geramscht. Denke also an Egmont-Aufführung. Stern bereits vom Nordkap drahtlich hierherbeordert. Egmont selbstverständlich Moissi.

*

Otto Brahm, Direktor des Lessingtheaters, schreibt:

Semmering, zwischen dem fünfzehnten und sechzehnten Witz meines Bruders

Ich gedenke, mich auch weiterhin zunächst der Bahrbahrei zu ergeben und aus meinem Theater einen Konzertsaal zu machen. Klappts nicht: na, Hirschfeld, Hauptmann, Schnitzler sind immer noch da. Und Freund Paul Schlenther wird ja wieder ihr Prophet.

*

Carl Meinhard und Rudolf Bernauer, Direktoren des Berliner Theaters, schreiben:

Tokio (womit aber die Hauptstadt Japans und nicht das bekannte musikalisch-bedeutsame assyrische Fremdwort gemeint ist)

Um von vornherein gewisse verleumderische Behauptungen zu dementieren, werden wir die kommende Spielzeit auf einen ganz besondern, einheitlichen und leicht zu charaktersierenden Ton stimmen. Wir denken also an Aufführungen von Werken wie ‚Jesus‘ von Karl Weiser, ‚Maria von Magdala‘ von Paul Heyse, ‚Johannes‘ von Hermann Sudermann, ‚Schwester Beatrix‘ von Maeterlinck, ‚Polyeuct der Märtyrer‘ von Corneille, ‚Der Pfarrer von Kirchfeld‘ von Anzengruber. Ebenfalls, um jene Gerüchte zu zerstreuen, möchten wir bekanntgeben, daß soeben Exrektor Ahlwardt als Oberdramaturg unsers Unternehmens verpflichtet wurde. Nun wird man uns doch wohl in Frieden lassen.

*

Direktor Doktor Martin Zickel vom Lustspielhaus schreibt:

Garmisch-Partenkirchen, im August

Zu Anfang eine Novität . . .
Ich weiß noch nicht, was drinnen steht,
Die fällt, so hoff' ich, tüchtig durch:
Dann kommt der neue Kadelburg!

Wahrscheinlich wird das Erste sein
Ein Rößler, Lipschütz, Leo Stein,
Doch meinen Hals schneid ich mir durch,
Fehlt mir der neue Kadelburg!

Kurz: was ich spiele, fragt man mich?
Drauf kann ich sagen nur: „Weiß ich?“
Doch — davon heilt mich kein Chirurg —
Dazwischen kommt ein Kadelburg!

Rundschau

Das breslauer Theaterjahr

Wir haben zur Winterszeit vier Bühnen, die das Schauspiel pflegen. Eine davon heißt sogar: Breslauer Schauspielhaus. Sie meinen also, daß das Drama gute Tage in Breslau lebt? Leider irren Sie. In drei Theatern hat das Schauspiel die undankbare Rolle des geduldeten Stiefkindes inne; in drei Theatern wird es von der Oper und Operette an die Wand gedrückt. Nur nicht im Thaliatheater. Aber hier fehlt es wieder in anderm Betracht. Diese Bühne hat ein sogenanntes volkstümliches Programm. Das heißt: alle dramatischen Spielarten vom klassischen Höhenwerk bis zur niedersten Posse stoßen sich dort in kunterbuntem Wirbeltanz. Das Thaliatheater bekommt nur die Novitäten, die den beiden andern Vereinigten Theatern für ihr anspruchsvolleres Publikum nicht geeignet erscheinen, und bessere Sachen gibt es dort nur, wenn sie zuvor im Lobetheater abgespielt sind. Endlich bietet das Thaliatheater in seinen durch Abonnement gesicherten Volksvorstellungen auch eine bequeme Ablagerungsstätte für solche Stücke, die an den Schwesterbühnen durchgefallen sind und die dennoch nach der Mühsal der Einstudierung mehr als einmal hintereinander aufgeführt werden sollen. Also viel Staat ist mit dem Schauspiel im Thaliatheater nicht zu machen, wenn es auch seine Mission, dramatische Kost ‚billig‘ zu bieten, leidlich gut erfüllt.

Das Stadttheater gehört in der Hauptsache der Oper, unserm Stolz. Der erste Kapellmeister Prüwer ist ein Maëstro, der es an künstlerischem Feingefühl und technischer Routine getrost mit den meistgenannten General-Musikdirektoren Deutschlands aufnehmen kann. Einen so pompösen Titel haben wir freilich nicht zu verleihen, aber ein musikalischer Feldherr ist Prüwer doch. Wer seine geistreiche Interpretation des Verdischen ‚Falstaff‘, einen seiner guten ‚Walküren‘- oder ‚Tristan‘-Abende im verflossenen Winter gehört hat, wird mir darin beipflichten. Von Richard dem Ersten brachte Prüwer zwei Ring-Zyklen und einen Gesamt-Zyklus (leider ohne ‚Rienzi‘) heraus. Richard der Zweite hatte es schlechter. Seine ‚Elektra‘ ist für uns ein bereits überwundenes Schrecknis, und seine ‚Salome‘ sah nur eine karge Nachblüte früherer Schleiertanz-Sensationen. Mit Opern-Novitäten wurden wir nicht gerade überschüttet. Post festum hörten wir die schon längst der Walhall-Ruhe bedürftige Wagner-Imitation ‚Ingwelde‘ von Schillings, auch einem General-Musikdirektor, der vor einem Jahrzehnt, als er weder General noch Direktor war, den Mut gehabt hat, einen der schlechtesten Texte, die je verbrochen wurden, zu vertonen. Dann knixte, liebte und starb ein paar Dutzend Male ‚Madame Butterfly‘, in der Puccini wohl

den Tiefstand seiner einst so üppigen melodischen Erfindung erreicht hat. Die faustdicke Sentimentalität des Librettos brachte auch hier den Erfolg. Endlich zeigte man uns das harmlose Nikotin-Operchen ‚Susannes Geheimnis‘ von Wolf-Ferrari. Niedlich, aber nicht mehr. Das war alles.

Wie üblich gewährte das Stadttheater dem klassischen Drama einen Platz im Schatten: einen Abend der Woche. Goethe, Shakespeare, Kleist, Moreto, Molière, Hebbel, Grillparzer hatten je ein Werk, Schiller drei. Inszenierung und Darstellung hielten sich im engen Rahmen leidlichen Provinz-Durchschnitts. Kühne Experimente, mit denen in Berlin Max Reinhardt unter Beifall und Widerspruch das Interesse für die Alten neu zu beleben weiß, werden hier nicht beliebt. Man gibt sie, wie man sie immer gab: manchmal anständig, manchmal weniger anständig. Und damit basta. Außerdem mußten wir den letzten (und schwächsten) Wildenbruch, ‚Der deutsche König‘, und Sudermanns bagdadseidene ‚Strandkinder‘ genießen. Eine äußerst blutige, aber dennoch blutleere Renaissance-Tragödie ‚Lorenzino‘ von Wilhelm Weigand erlebte hier ihre Uraufführung.

Die eigentliche Novitätenbühne des Schauspiels ist, soweit die Operette es gestattet, das Lobetheater. Es führte eine ziemlich lange Reihe von Stücken auf: am sorgfältigsten: ‚Des Pfarrers Tochter von Streladorf‘ von Dreyer, Bahrs ‚Konzert‘ und (für die Freie Literarische Vereinigung) Keyserlings ‚Frühlingsopfer‘. Daneben erzielte noch Bissons übles Sensationsstück ‚Die fremde Frau‘ eine größere Reihe von Wiederholungen. Eigene Wege beschritt das Lobetheater nur zweimal, indem es den Arbeiten breslauer Autoren zum Lampenlicht verhalf. Aber weder das Rennschieber-Stück ‚Außerhalb der großen Menge‘ von Kurt Neurode, noch das sogenannte Studenten-Drama ‚Hans Hubrich‘ von Paul Albers rechtfertigten diese lokalpatriotische Fürsorge.

Das Schauspielhaus erlitt nur einen einzigen Rückfall in seine frühern klassischen Ambitionen. Leider gerade zur Schillerfeier. Bei diesem festlichen Anlaß wurden nämlich die Manen Schillers durch eine Aufführung von ‚Kabale und Liebe‘ gekränkt, in der der niedliche jugendliche Komiker der Bühne fachgemäß den Ferdinand spielte und auch sonst das parodistische Element kräftig überwog. Im übrigen nährte das Schauspielhaus, das, seinem Namen zum Trotz, hauptsächlich der Operette dient, seinen dramatischen Spielplan zumeist von ältern, bewährten Lustspielen, leistete sich aber inmitten dieser Harmlosigkeiten plötzlich einen literarischen Ueberraschungssieg mit Adolf Pauls kühner Komödie ‚Die Teufelskirche‘. Im nächsten Winter wird das Schauspielhaus zwar immer noch Schauspielhaus heißen, aber ausschließlich die Operette pflegen. Merkwürdigerweise läßt es uns jetzt — in seiner Sommerspielzeit — diesen Entschluß fast bedauern. Denn zum ersten Mal seit seinem Bestehen besitzt es ein leidlich ausgeglichenes Ensemble. Die Gäste Irene Triesch, Maria Mayer (die unsre schönen Erinnerungen an ihre reine, früher uns gehörende Kunst als Monna Vanna, Silvia

Settala und Yanetta neu belebte) und Charlotte Waldow aus Wien fanden bei den Einheimischen oft recht glückliche Unterstützung. Insbesondere Herr Schnell offenbarte sich als ein in vielen Sätteln gerechter Darsteller von erquickender Jugendfrische. Wenn er Helden spielt, so ist er weder Flötist noch Donnerrassler, sondern ein ganzer Mann.

— — — — — — — — —

Dies war mein Rückblick auf die nächste Vergangenheit. Nun hat sich unvermutet der Ausblick in eine neue nahe Zukunft geöffnet, die vieles anders gestalten will. Daß Herr Rieter, der Leiter des Schauspielhauses und zugleich der einzige Konkurrent des Herrn über die drei Vereinigten Theater, nicht gerade direktionsmüde, aber doch so ziemlich am Ende seiner Kräfte sei, das erzählten sich seit geraumer Zeit die Spatzen auf allen Theaterdächern. Und seit geraumer Zeit erschienen auch Anwärter auf Rieters Direktionsstuhl auf dem Plan: Sliwinski, Lautenburg und mancher andre aus Berlin, Wien, Breslau. Vornehmlich die gefährliche Kandidatur Sliwinskis, des Mannes mit dem großen Novitätensack, stachelte wohl Herrn Direktor Loewe zum entscheidenden Schlage. Er bewilligte den Herren Rieter und Schmeidler (dem Hauptbesitzer des mit dem Schauspielhause verbundenen Häuserkomplexes) ihre hochgespannten Forderungen für Pacht und Fundus und trug so als Meistbietender den Sieg davon. Einen Winter noch wird Rieter die Operette tanzen lassen, dann sagt er Breslau Vale. Im wunderschönen Monat Mai 1911 wird Herr Doktor Loewe wieder sein, was er früher war: der Alleinherrscher im Theaterreiche unsrer Haupt- und Residenzstadt. Nur daß er vier statt drei Bühnen zu betreuen haben wird.

Sein sehr verständiger Plan ist, dem Wirrwarr der Spielpläne ein Ende zu machen und eine reinliche Scheidung vorzunehmen. Das Stadttheater soll fortan nur die Oper beherbergen (wozu allerdings erst die Stadtväter Ja und Amen sagen müssen, denn sie haben die Klassikerpflege von ihrem Pächter kontraktlich; die Operette wird im umzutaufenden Schauspielhause wohnen; ins Lobetheater zieht das klassische und bessere moderne Drama ein. Lediglich im Thaliatheater bleibt alles beim alten: nur daß diese bescheidene Bühne ihren eigenen ‚populären' Spielplan haben und sich nicht mehr vom Abfall der Schwesterinstitute nähren soll.

Ein klares und gutes Vorhaben, das hoffentlich von der Gunst des Publikums über die Klippen der jüngst bei uns eingeführten Billetsteuer getragen werden wird. Die mannigfachen Schönheitsfehler, die dem Schauspiel unter der Direktion Loewe bisher anhafteten und zum großen Teil tatsächlich auf die Spielplan-Verquickung der Vereinigten Theater zurückzuführen waren, können dann verschwinden. Die Klassiker und die Zeitgenossen brauchen fortan nicht mehr zu vegetieren, sondern werden leben, wenn ihnen das Lobetheater allein gehört.

Viel Arbeit freilich für einen einzigen Mann! Aber Herr Loewe scheut die Arbeit nicht, und wir wollen hoffen, daß sein künstlerischer Wille, der ihm in den zwei Jahrzehnten seiner breslauer Tätigkeit durch das Wirrsal der Verhältnisse oftmals gehemmt

wurde, nunmehr zur künstlerischen Tat sich frei entfalten wird.

Erich Freund

Das Zitat in der Kritik

Im künstlerischen Erreger stehen Schauspielerei und Kritik auf gleicher Stufe. Ein vollendetes Werk gilt ihnen beiden als bildnerischer Stoff, dessen tiefsten Sinn und verborgenste Schönheit sie deutlich und sinnfällig darstellen wollen, so daß sie auch künstlerisch minder Empfänglichen bewußt werden. Unter solchem Gesichtswinkel erscheint uns Schauspieler und Kritiker als Mittler zwischen Dichtung und Menge. Doch sofern in ihnen selbst Künstlerisches ist, sofern Kritiker und Mime besondere Menschlichkeiten sind, bedeutet ihnen das fremde Werk doch wieder nur einen Anlaß, sich auszudrücken, und weder in der Gestaltung des Komöden, noch in der Darstellung des Kritikers wird sich der reine Wille des Dramatikers widerspiegeln, sondern ihre Schöpfungen werden Neuschöpfungen sein. Zwischen Dichtung und Publikum ist ein fremder Spiegel geschoben, der die Strahlen sammelt, der sie (im Idealfall) verstärkt, immer aber verändert weitergibt. Das neutrale, zuverlässige Mittleramt mit seinem Kantischen Bewußtsein der Verantwortung und der ganz persönliche Gestaltungswille mit seiner Erkenntnis spröder Beschränktheit stehen einander hart gegenüber und verschränken sich zu unlösbarem Konflikt.

Um ihn mit einem einzigen Handgriff zurückzudrängen, reißt der Kritiker einen Dialogfetzen, ein Gedichtfragment in sein eigenes Werk. Und das Ergebnis? Keine Verstärkung des Eindrucks, den das dichterische Textbuch gibt, sondern nur eine stillose Zersprengung der eigenen Arbeit, ein bloßes Eingeständnis der eigenen Unfähigkeit, seinem Daseinszweck zu genügen. Dem Beschränkten und Urteilslosen würde der Sinn von Schillers Wallenstein sicherer als durch die verschwommene Verkörperung eines Provinzkomödianten dann bewußt werden, wenn man ihm zwischendurch ein paar Stellen aus dem Briefwechsel vorläse. Solch eine Fußnote, von der Bühne herunter gesprochen, erscheint nur wegen der Ungewöhnlichkeit skurril. Aber im Grunde ist dieser eingeschobene Behelf fast genau das gleiche wie die Krücke des Zitats in der Kritik: ein Fremdkörper, ein Stück Rohstoff im Werk. Nur fast dasselbe; aber es wäre ganz das gleiche, wenn der Schauspieler die ‚Tendenz' der Dichtung, die ‚Ansicht' des Dramatikers mit Volksrednerstimme ad spectatores spräche.

Dichtung, Schauspielerei, Kritik: alle Kunst muß durch ihr Sein überzeugen, nicht durch ihr Behaupten. Gestaltete Behauptungen, gestaltet durch den Menschen des Mimen, durch das Zueinander der Menschen in der Dichtung, durch Zerlegung und Zusammenfassung in der Kritik: sie sind. Sie überzeugen von ihrer Notwendigkeit und Richtigkeit durch ihr einheitliches, inneres Gesetz, das wir durch den Menschen des Mimen, den Dialog des Textbuches, die Darstellung des Kritikers hindurchspüren. Wo dem Kritiker ein einheitliches Erfassen versagt war, greift er zum Zitat. Das Zitat ist das äußere Zeichen der innern Stillosigkeit seiner Arbeit (denn Stil ist ja nichts andres als Unterordnung aller Teile unter ein höheres Gesetz). Seine

Behauptungen sind nicht. Sie können für sich allein nicht als geschlossenes, rundes Ganzes bestehen (das Gleichnis mit der Kugel liegt nahe) und müssen sich auf die Krücke des Zitats stützen.

Wenn man solch einen Zitaten-Stecher fragt, was der Dialogfetzen oder das Gedichtfragment bezwecken, verteidigt er sich mit seiner Absicht, so einen deutlicheren Begriff von dem Kunstwerk zu geben. Aber die weitere Frage, wozu er denn da sei, wenn nicht seine Worte, sondern die Dichtung selber den prägnanten Eindruck schaffe: die Frage findet nur ein verlegenes Schnurrbartdrehen oder Schlipsschieben zur Antwort. Wenn wirklich das Zitat und nicht die Kritik die sinnfälligere Vorstellung bewirkt, dann schneide man das Passepartout der Kritik rings um das Zitat ganz weg und gewinne Raum für den Nachdruck eines größern Stückes aus dem Textbuch.

Hans Wantoch

Die Culp, die Gmeiner, die Schnabel

Drei Konzertsängerinnen, gesondert und gegen einander gewogen, versuche ich im folgenden zusammenfassend zu charakterisieren, weil ich in ihnen menschlich und künstlerisch gerundete Gestalten sehe. Sie sind so sehr von einander verschieden und ihrer Idee genähert, daß jede eine Fülle andrer Sängerinnen in sich schließt und die Schnabel etwa die Elena Gerhardt, wie die Culp die Koenen in sich begreift. Daß ich nun gerade die Culp, die Gmeiner und die Schnabel einer Analyse für wert halte, soll nicht die Qualitäten aller andern Sängerinnen von vornherein mindern. Gerade sie habe ich aber durch das Medium ihrer Kunst als menschliche Naturen in mich aufgenommen und in ihnen symptomatische Erscheinungen erkannt, von denen nicht nur der sinnliche Reiz des Gesanges, sondern auch die wohltuende Atmosphäre körperlicher oder geistiger Kultur ausgeht. Und indem ich sie nun zutiefst zu erkennen suchte, drangen sie tief in mein Bewußtsein ein und schienen mir vollkommener zu sein, wie ich sie vollkommener besaß.

Wenn die Culp mit sehr langsamen Schritten und leutseligem Lächeln, steif und würdevoll zum Publikum hinabsteigt, merkt man ihr eine gezwungene Haltung an, die schon nach wenigen Takten ihrer Natur als Sängerin zu widersprechen scheint. Ueber ein kurzes, und wir wissen, warum sie sich verleugnet und sich krampfhaft als Dame gebärden will.

Die Culp ist im denkbar besten Sinne urgesund und für alles Frische empfänglich. Fremd ist ihr das Mimosenhafte, Dumpfe und Dämmerhafte, aber auch das Differenzierte, Gespaltene und Nuancierte. Diesem Organismus entspricht eine ursprünglich volle, voluminöse, dramatische Stimme und ein natürlicher Vortrag, der das Wesentliche verbreitet. Seitdem ihre Stimme in höhern Lagen nachgelassen hat, und die Kräfte, sei es durch Ueberanstrengung, sei es aus Gründen der Schule, schwächer wurden, bändigt diese sich klug einschätzende Frau die Fülle ihres Materials und spart mit Ausbrüchen und Steigerungen. Der Zähmung der Stimme entspricht die beherrschte Haltung. Wie man den bequemern Lagen die Masse des gestauten Materials anfühlt, ahnt man hinter der Maske ein derberes Naturell, die

Unbehaglichkeit dieses Zwanges vornehmer Allüren. Erfolge verdankt die Culp ausschließlich ihrer Ursprünglichkeit und ursprünglichen Veranlagung. Für ihren sichern Takt des Vortrags verwendet sie eine, besonders in der Mittellage, träge Stimme, die nach der Höhe zu spitzer wird und mit leichter Detonation, aber bewußt und sicher die höhern Töne trifft. Die Sicherheit überträgt sich auf den Hörer und bildet ein angenehmes Gleichnis zu der gesetzten, fast klassischen Ruhe des Vortrags. Durch dynamische Mäßigungen und kunstvolle Verteilung der Akzente ist die Stimme verfeinert. Die Culp singt mit unsichtbarer Präzision; unsichtbar wechselt sie Atem und Register. Sie gehört nicht zu den schauspielernden Sängerinnen, selten, daß sie durch Bewegungen des Kopfes oder Oberkörpers Akzente verstärkt. Sie wirkt nur stimmlich und rein musikalisch durch dynamische Schattierungen, Verweben der Stimmung, durch Steigerungen und Senkungen und ein lang verzogenes Piano, innerhalb dessen sie wundervoll die Register wechselt. Leidenschaftliche Ausbrüche darf man von ihr nicht erwarten. Sie bleibt im Affekt eine Dame.

Von ihrem Repertoire liebe ich die heitern und leicht dramatischen Lieder am meisten. Sie weiß Volkslieder sehr gefällig vorzutragen und hat auch für die ältere Musik das rechte Maß an Würde und Klassizität. Ihrem so hoch geschätzten Vortrag der ‚Feldeinsamkeit‘ von Brahms muß ich aber meinen Beifall versagen. Das gedehnte Tempo, anschwellend und verebbend, fördert die Vorzüge ihrer Stimme. Aber der Vortrag des Liedes verlangt Qualitäten der Nuancierung, die außer ihrer Natur liegen, umsomehr als die Culp mehr eine künstlerische Sängerin, denn eine singende Künstlerin ist. Wer die Radierungen Klingers zu Brahms kennt, mag sich des braunen Blattes erinnern, auf dem ein hingestreckter Jüngling in die Luft träumt, zwischen Gräsern begraben, in Luft und Atmosphäre gehüllt. Klinger hat das Seelische der Musik ausgezeichnet durch die Fülle von Luft und Sonnenglanz und durch die Mannigfaltigkeit der Natur wiedergegeben. Und gerade das Atmosphärische der Musik vermisse ich in der ‚Feldeinsamkeit‘ der Culp. Ihre Technik, das hingesponnene Piano, und die Einheitlichkeit von Atem, Phrase und Dynamik heben den Vortrag auf ein bewundernswürdiges künstlerisches Niveau. Von dem hohen Standpunkt aus, von dem ich die Culp zu beurteilen habe, ist die nur technisch wertvolle Wiedergabe zu verwerfen.

Einen Uebergang von der Culp zur Schnabel bildet Lula Mysz-Gmeiner. Ist die Culp eine zu behagliche und neutrale Natur, um Dame sein zu können, so ist es die Gmeiner infolge ihrer Mischung von natürlicher Sinnlichkeit mit mondäner Kultur. Ihre Rasse ist französisch parfümiert, ihr Blick glänzt mit südlicher Wärme, ihre Bewegungen sind graziös und temperamentvoll, ihre Kunst ist gärend und bewegt, ihr Vortrag lebendig und sinnlich, von fremdartigen Farben durchtränkt. Die Gmeiner wurzelt menschlich und künstlerisch im Nationalen und ist dank der Na-

tionalität eine Sängerin von internationalen Qualitäten. Auch sie leidet darunter, daß ihre künstlerischen Mittel nachlassen; aber ohne Reflexion nutzt sie ihr Gut mit all den technischen Verfeinerungen, die es zur Geltung bringen. Ihrer eigentlichen Veranlagung nach ist sie Bühnensängerin. Aus dieser Natur gewinnt sie das Lebendige und Kokette, die Wirkung auf die Ferne und das spielerische Verhältnis zum Publikum. Gestalt, Aussehen und Temperament hätten ihre Laufbahn natürlicher bestimmen müssen. Aus demselben Geschlecht wie die Metzger-Froitzheim, ist sie nicht so voll und rassig. Jedes ihrer Konzerte bringt uns von neuem die Enttäuschung, sie nie als Carmen gesehen zu haben. Ihre volle, dunkle Stimme ist wie in einen Schleier gehüllt und noch durch den Klang der Sprache geheimnisvoll und fremdartig imprägniert. Sie sagt ernsthafte und scherzhafte Dinge mit Anmut, sie ist in weichen und herben Gefühlen organisch und gefällig, sie wäre eine der wenigen Bühnensängerinnen geworden, die die Kartenarie so gut wie die Habanera singen und ihren Partien technisch gewachsen sind.

Die Culp weckt die Erinnerung an die Bühne, weil sie Dame spielt; die Gmeiner, weil sie ein Bühnennaturell ist; die Schnabel, weil sich in ihr das Schauspielerphänomen der Aehnlichkeit zwischen geistigem und körperlichem Ausdruck erfüllt. Sie ist nicht nur körperlich, sondern auch künstlerisch harmonisch gebildet. Ihr Reiz ist seelische Fülle; Fülle des Organs würde die Einheit ihrer Natur auflösen und zerstören. Zu der schmalbrüstigen Erscheinung gehört die schmalbrüstige Stimme und zu den von Innigkeit durchströmten und nur äußerlich steifen Gliedern ihr rührender Gesang. Man wünscht die hohe Gestalt nur so lange in ein besseres Verhältnis zur kargen Stimme gebracht, als man nicht fühlt, wie ihre langen Körperlinien präraffaelitischer Bilder mit dem Charakter des Gesanges harmonieren. Die Stimme ist warm, wie heute nur irgend eine andre, sie hat wenig Kraft und ist vielen zu dürftig. Man ängstigt sich, wenn sie nach hohen Tönen ringt und empfindet nicht die behagliche Ruhe, in der uns noch die Culp läßt, kämpfend mit ihrem Gesangselement. Uns ergreift das dünne, schmächtige Stimmchen, wenn es den ‚Lindenbaum', ‚Die Nebensonnen', ‚Das Wirtshaus' singt. Ihr Vortrag ist so einfach und durchseelt, das Wort beherrscht, und man empfindet bei der wundervollen Begleitung ihres Mannes den Zauber eines fast privaten Musizierens. Ueber die Stimme ist Schmerz, wie mildes Licht, gegossen, sie ist voll der zartesten Regungen und moderner differenzierter Gefühle.

Schön ist auch der Humor der Schnabel, den ich allerdings nur einmal im ‚Rat der Alten' von Hugo Wolf empfand. Er hat weder die frische Herzhaftigkeit, mit der die Gmeiner einen vollen Saal elektrisiert, noch die dezente Liebenswürdigkeit der Culp, sondern kommt ganz von Innen, ist schmerzlich wie schöner Humor, echt und weiblich wie jede Regung dieser lieben Frau.

Felix Stössinger

Aus der Praxis

Annahmen

Tristan Bernard: Der unbekannte Tänzer, Lustspiel. Düsseldorf, Schauspielhaus.

Karl Albrecht Bernoulli: Der Herzog von Parma, Schauspiel. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Ossip Dymow: Altweibersommer, Schauspiel. Berlin, Deutsches Theater.

Pfade der Liebe, Drama. Wien, Residenzbühne.

Alexander Engel und Armin Friedmann: Die Spionin, Dreiaktige Komödie. Wien, Neue Wiener Bühne.

Karl Gjellerup: Das Weib des Vollendeten, Dreiaktiges Legendendrama. Stuttgart, Hoftheater.

Arthur Gutheil-Hardt: Diamanten, Vieraktiges Schauspiel. Bremen, Bremer Schauspielhaus.

Georg Hollstein: Der Pfeffersack, Vieraktiges Lustspiel. Düsseldorf, Lustspielhaus.

Hermann Katsch: Norachen oder Das Sperrjahr, Dreiaktiges Lustspiel. Düsseldorf, Lustspielhaus.

Charles Rann Kennedy: Ein Diener des Hauses, Schauspiel, deutsch von Frank Freund. Meiningen, Hoftheater.

Theo Malade: Schatten, Dreiaktiges Schauspiel. Stralsund, Stadttheater.

Ernst Preczang: Das fremde Ich, Ein heiteres Spiel in vier Aufzügen. Weimar, Hoftheater.

Quidam: Glatte Rechnung, Zweiaktige Komödie. Nürnberg, Intimes Theater.

Richard Skowronnek: Drückeberger, Militärschwank. München, Volkstheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

6. 8. Carl Traut und Valerian Tornius: Klapperstorchs Ende, Dreiaktige satirische Komödie. Dresden, Residenztheater.

9. 8. Ludwig Spannuth-Bodenstedt: Die süße Rache, Dreiaktiger Schwank. Flensburg, Sommertheater.

10. 8. Leo Walther Stein und Ludwig Heller: Der heilige Aloysius, Dreiaktiger Schwank. München, Schauspielhaus.

2. von übersetzten Dramen

Francis de Croisset: Der Weg zur Ehe, Zweiaktiges Lustspiel. Pierre Veber: Der dankbare Julien, Einaktige Groteske. München (Lustspielhaus), Ensemblegastspiel des berliner Neuen Schauspielhauses.

Neue Bücher

Anny von Panhuys: Wie ich sie kannte, die vom Rampenlicht, Theaterskizzen. Friedenau, Bureau Fischer. 72 S.

Dramen

M. Melde: Nausikaa, Dreiaktiges Drama. Friedenau, Bureau Fischer. 44 S.

Xaver Zaspel: Jesus und Judas, Fünfaktige Tragödie. Friedenau, Bureau Fischer. 50 S.

Zeitschriftenschau

Karl Bleibtreu: Verdeutschung von ‚Richard dem Dritten'. Der neue Weg XXXIX, 31.

Friedrich Düsel: Weimar und Oberammergau. Westermanns Monatshefte LIV, 12.

Rudolf Jahn: Oberammergau. Hilfe XVI, 3.

Hermann Kienzl: Komisches und Tragisches von der Zensur. Blaubuch V, 32.

Hans Landsberg: Vom indischen Theater. Theater 23.

Paul Alfred Merbach: Die erste deutsche Schauspielerin. Der neue Weg XXXIX, 31.

E. Platzhoff-Lejeune: Empfindlichkeit und Kritik. Kunstwart XXIII, 22.

Johannes Schlaf: Titus Andronikus. Deutsche Bühne II, 12.

Ludwig Seelig: Die Notwendigkeit des Reichstheatergesetzes. Der neue Weg XXXIX, 31.

S. Steinbach: Reinhardts Shakespeare-Auffassung. Zeit im Bild VIII, 29.

Engagements

Berlin (Metropoltheater): Else Kupfer 1911/14.

— (Neues Schauspielhaus): Alice Lenz, Josef Comer.

Bremen (Schauspielhaus): Franz Stern 1910/11.

Bromberg (Stadttheater): Irma Strunz.

Chemnitz (Stadttheater): Martha Thomas 1910/12.

Detmold (Hoftheater): Hans Zeising 1910/11.

Düsseldorf (Schauspielhaus): Emma Boic, Arthur Ehrens.

Essen (Colosseum-Theater): Wilhelm Stodola 1910/11.

Frankfurt am Main (Komödienhaus): Hans Wolf von Wolzogen.

Gera (Hoftheater): Fanny Schreck.

Gablonz (Stadttheater): Franz Neczas.

Königsberg (Neues Schauspielhaus): Louise Weigold.

Mainz (Neues Theater): Willy Stapel 1910/11.

Prag (Neues Deutsches Theater): Mila Steinheil, Anton Tiller 1910 bis 1912.

Wien (Residenzbühne): Käthe Richter.

Salzschlirf (Kurtheater): Walter Jensen.

Zensur

In München ist dem Ensemble des berliner Neuen Schauspielhauses die Aufführung des Lustspiels ‚Der Weg zur Ehe' von Francis de Croisset und der Groteske ‚Der dankbare Julien' von Pierre Veber nach dem vierten Abend verboten worden.

Nachrichten

Eine Zentralstelle zur Auskunft für Schauspielunternehmer und Stellenvermittler und Bühnenangehörige soll in Zukunft die Theaterabteilung des Polizeipräsidiums Berlin bilden. Am 1. Oktober tritt das neue Stellenvermittlergesetz vom 2. Juni 1910 in Kraft. Der berliner Polizeipräsident hat nun vorgeschlagen, daß die Bezirksausschüsse vor Erteilung von Konzessionen für ein Theaterunternehmen oder eine Theateragentur die Theaterabteilung darüber befragen, ob über die Antragsteller etwas Nachteiliges bekannt geworden ist. Die zuständigen Minister haben sich mit diesem Vorschlag einverstanden erklärt. Für ebenso zweckmäßig halten sie es, daß die Polizeibehörden an die Theaterabteilung des Polizeipräsidiums Nachricht geben, wenn Theaterleiter und Stellenvermittler für Bühnenangehörige sich bei Ausübung ihres Gewerbebetriebs als unzuverlässig erwiesen haben. In Berlin soll so das Material für die Erteilung von Auskunft gesammelt und möglichst vollständig gehalten werden. Das berliner Polizeipräsidium dient bekanntlich auch für andre Zweige der Verwaltung als Zentralbehörde. Der Deutsche Bühnenverein und die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger soll nach wie vor bei der Prüfung von Konzessionsanträgen mitwirken, wie dies seit dem Jahre 1904 geschieht. Die Regierungspräsidenten sind ersucht worden, den Bezirksausschuß und die Polizeibehörden mit entsprechender Weisung zu versehen.

Die Nummer 36 erscheint am 8. September

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 36
8. September 1910

Sappho / von Herbert Ihering

Motive und Probleme komplizieren sich im Laufe der Zeit. Durch Einatmung frischer und Ausatmung verbrauchter Bestandteile wandeln sie sich und lassen in ihren letzten Formen ihre ersten kaum noch erkennen. Sie können gleichwohl in alter und neuer Gestalt nebeneinander Geltung und Wirkung haben, wenn die ihnen verliehene Prägung eine jedesmal endgültige ist, wenn sie also auf den verschiedenen Etappen ihres Weges eine aus der jeweiligen Entwicklungsstufe notwendig sich ergebende künstlerische Durchbildung gefunden haben: wie ‚Herodes und Mariamne' und ‚Nora'. Es kann aber auch vorkommen, daß die spätere Gestaltung die erste einfach aufsaugt, daß es unmöglich wird, sie von gleicher Zeithöhe aus zu genießen. Das scheint mir heute der Fall zu sein bei ‚Sappho' und ‚Wenn wir Toten erwachen'. Hier ist also die erste Ausschürfung nicht tief, die erste Form nicht widerstandskräftig genug gewesen.

Die Kritik hat da einzusetzen, wo Grillparzer die tragischen Konsequenzen aus dem Konflikt Künstler — Leben (denn hier liegt das von ihm und Ibsen aufgenommene Problem) zu ziehen beginnt: bei den Szenen, die Sappho, aufgestört durch die Entdeckung der Liebe Phaons zu Melitten, in der Verwirrung des Gefühls zeigen. Denn das würde die Probe sein: Hat Grillparzer die Folgen dieses Widerstreites in jähen seelischen Abstürzen zu gestalten gewußt, dann ist seiner Behandlung des Konflikts zeitenüberdauernde Wirkung gesichert. Diese Abstürze aber sehen wir nicht. Sapphos Schmerz tobt sich in altjüngferlicher Raserei aus. Sie wird kleinlich, gehässig, niedrig. Sie ist eifersüchtig ohne die Leidenschaft der Eifersucht. Sie will bis zur Vernichtung der Gegner gehen und erregt Abscheu, weil keine Gefühlshochflut alle Bedenklichkeiten fortgeschwemmt hat. Sappho hätte, eine zweite Penthesilea, bis zur Zerfleischung ihres Opfers verwirrt werden dürfen, nie aber bis zu dem mit feiger Ueberlegung geplanten Entführungsversuch der Melitta. Wir glauben an ihre Aufgewühltheit nicht,

weil ihre Ausbrüche nirgends die Grenzen bürgerlicher Sentimentalität zersprengen: „O Phaon! Phaon! Was hab ich dir getan?“ Wir mißtrauen völlig ihrer Größe, wenn ihr Gefühl sich in moralische Empörung umsetzt, und sie pathetisch über Phaon den Fluch des Undanks herabruft. Dazu kommt an manchen Stellen eine jesuitisch-kniffliche Selbstentschuldigung. Man hat die Empfindung: Sappho hat vor sich selbst Angst. Sie glaubt sich maßlos und will dies vor sich rechtfertigen. Wenn sie nur maßlos wäre! So ist sie doppelt erbärmlich.

Natürlich war es Grillparzers Absicht, die Künstlerin im Zusammenprall mit dem Leben so gestürzt, so erniedrigt zu schildern, daß wir ihr Dichtertum, ihre Seelengröße nicht wiedererkennen. Sie sollte sich gerade in Erbärmlichkeiten verlieren, um desto strahlender emporzusteigen. Dann durfte der Dichter aber nicht Mittel und Zweck vermischen. Er mußte mit reichen Mitteln das Bild ihrer Armseligkeit malen; er hat es auch mit armseligen Mitteln getan. Aber: können wir überhaupt von einem Sturz reden? Steht Sappho am Anfang und Ende auf stolzerer Höhe? Sie deklamiert zwar gewaltig von ihrem dornenvollen Dichterberuf und von der ewigen Feindschaft zwischen Kunst und Leben, aber sie zwingt uns damit keinen Glauben an ihre Künstlerschaft auf. Ebenso matt, deklamatorisch-sentimental gibt sich Verklärung und Tod. Das Ende bedeutet keine Niveau-Erhöhung, sondern nur bessere Haltung auf altem Niveau. So ist der Konflikt Kunst—Leben nie von innen heraus ergriffen, er ist im Menschenschicksal nicht gestaltet, sondern wird als Reflexion von außen herangetragen. Er wird über die Handlung als Wortteppich gebreitet, der Schwächen versteckt, wo er auf Stärken schmückend hinweisen sollte.

Darum kann Sappho heute, wo wir eine Dichtung haben, die den urewigen Streit von Kunst und Leben ganz nach innen verlegt hat, nicht mehr rein genossen werden. Ibsens Epilog hat uns den Blick für jene Schwächen geschärft. Denn man sage nicht, daß nur die engbrüstige tragische Anschauung Grillparzers Schuld an der Unmöglichkeit seines zweiten Dramas für uns Heutige trägt. Hätten wir keine jüngere Prägung des Konflikts, würde uns die alte noch immer als die klassische erscheinen. Erst Ibsens völlig andre Gestaltung hat uns aufmerksam gemacht, daß es nur durch eine im leidenschaftlichsten Sinne katastrophale Handlung möglich wäre, wenn Grillparzers Auffassung noch erschüttern sollte. Ein jäher, grausamer, unerbittlicher, antiker Zug müßte hindurchgehen. Erst nach tödlicher Zermalmung Phaons und Melittens dürfte Sappho in den Tod stürzen. Nur eine konzessionslose, den letzten Schritt ausmessende Tragik würde diese Behandlung noch heute unmittelbar wirken lassen. Die brüchige Halbheit, als die Sappho auf uns gekommen ist, bringt uns nur zum Bewußtsein, wie oberflächlich der Gegensatz Kunst—Leben im Vergleich zu Ibsen berührt ist. Bei ihm sind die beiden Bezirke so ineinander-

geschoben, so ineinandergewachsen, daß eine Trennung ohne weiteres tiefste Wunden reißt. Hier ist es der selbstlose Egoismus — wenn man diese Zusammenstellung nicht als Widerspruch empfindet — des Künstlers selbst, der warmes Leben vergewaltigt zum Dienst der Kunst. Er ist schuldig geworden am Leben, er hat es beleidigt, so daß es ihn, als er zu spät bereut, von sich stößt. Das ist es: eine beleidigte Macht nimmt Rache. Dadurch werden die Gegensätze gleichmäßiger ausgewogen: das Leben befindet sich von Anfang an in Kampfstellung zur Kunst. Weil es sein Recht will, kämpft es. Und weil der Vampyr Kunst ohne die Aussaugung des Lebens stirbt, wehrt er sich mit letzter Verzweiflung. Es scheinen die Begriffe Kunst—Leben Körper geworden zu sein, die um ihre Daseinsbedingungen bis aufs Blut kämpfen und in ihrem Ringen den Menschen zwischen sich erwürgen.

Wie zufällig, wie gleichgültig erscheinen dagegen Grillparzers Konflikte! Auch Sappho kommt zu spät zu der Einsicht, daß sie nie gelebt habe. Aber wodurch? Daß ein Jüngling, den sie liebt, einem jüngern, hübschern Mädchen nachläuft. Das kann jeder reifern Dame geschehen, auch der Nichtkünstlerin. Schließlich bedauert Sappho auch gar nicht, daß sie früher nie ins Leben hinabgetaucht ist, sondern im Gegenteil, daß sie sich einmal hineinlocken ließ:

„O Törin! Warum stieg ich von der Höhe
Hernieder in das engbegrenzte Tal,
Wo Armut herrscht und Treubruch und Verbrechen!"

Grillparzers Quietismus. Von einer Verstrickung von Kunst und Leben, von ihrer feindseligen Zusammengehörigkeit, von einer Notwendigkeit des Kampfes keine Spur.

So ist denn das einzige, was von Grillparzers Künstlertragödie geblieben ist, das Verhältnis: Künstler—Menschheit—Zeit. Die große Rede des Rhamnes im fünften Akt, die die Unsterblichkeit der Dichterin besingt, ist für mich der Gipfel des Dramas. Hier öffnet Grillparzer eine Perspektive, die Ibsen nicht gezeigt hat: die Perspektive des Ruhms. In ihm findet der Künstler den Lohn für die Preisgabe des Daseins. Dem Moloch ‚ewiges Leben' mußte er das gegenwärtige opfern. Hätte Ibsen auch diesen Zusammenhang gestaltet: der letzte Rest der Sappho-Herrlichkeit wäre versunken.

Reinhardt in München / von Lion Feuchtwanger

Man sah ihm heuer nicht mit der Spannung entgegen wie im Vorjahr. 1909 kam Reinhardt als ein Angezweifelter, um die Reliefbühne zu erobern, die ihm zum Trotz errichtet worden war: 1910 wußte man, wie er lächelnd und diskret das Pro-

blem beiseite geschoben und die vielumgackerte Theaterreform ad absurdum geführt hatte; erwiesen hatte, daß diese neue Bühne sich vor andern nur durch ihre besondere Enge auszeichnet. So erwartete man von den sommerlichen Spielen dieses Jahres keine Sensation, bedauerte, daß Reinhardt auch heuer wieder genötigt war, sich nach der Decke des patentierten Fuchsschen Prokrustesbettes zu strecken, und begrüßte ihn im übrigen als lieben Kömmling herzlich und ohne viel Geschrei. Nur eine einzige münchner Tageszeitung, die indes vom Geifern lebt, empfing ihn mit Kotwürfen und Gekläff.

Was Reinhardt uns in der ersten Hälfte des August bot, war uns zum größten Teil vom Vorjahr oder von frühern Gastspielen her vertraut. Gleichwohl wirkten die sechs Vorstellungen, die jetzt nach einem an Versprechungen reichen und an Erfüllungen armen Theaterjahr in rascher Folge an uns vorbeizogen, ganz unverstaubt, kraftvoll, neu, überraschend in Saft und Fülle. Wir sahen den ‚Kaufmann von Venedig' im wesentlichen, wie wir ihn vom Vorjahr her kannten, mit Hengelers Dekorationen, die Venedig so trefflich malen und für Belmont so gar nichts übrig haben; mit Schildkrauts Shylock, der, immer im Recht, sich durch seine schmalzige Schmierigkeit immer wieder ins Unrecht setzt; mit Moissis heftig gelenkigem Graziano; mit der überlegen heitern Porzia der Heims. Neu war der farblose Kaufmann Henrichs, Intersteins allzu baßfroher Bassanio und die girrende, flatternde Jessica der Eibenschütz. Im ‚Sommernachtstraum' gab es dann einen unzulänglichen Theseus und einen Puck, der die nervösen Reize der Eysoldt durch natürlichere, handfestere Derbheit ersetzte. Es folgte die licht-lustige ‚Lysistrata'. Greiners Bearbeitung freilich verhält sich zum Original des Aristophanes wie ein angeheiterter Ballbesucher zu einem trunkenen Waldgott; und da in München die Raumverhältnisse die Entfaltung der bacchantischen Schlußszene recht schmerzhaft beeinträchtigen, wird dieser Eindruck noch verstärkt: aber immer wieder hat man seine Freude an den genial gefugten Chören, an Schildkrauts drollig schnaubender Begehrlichkeit, an der agilen Animalität der Eibenschütz. Margarete Kupfer zwar als Lampito vermag die sichere Drastik der Wangel nicht zu ersetzen, während wieder die Lysistrata der Heims ungleich wärmer, hellenisch graziler ist als die so viel raffiniertere Athenerin der Eysoldt.

Darauf gab uns Reinhardt ‚Minna von Barnhelm', die er hier vor vier oder fünf Jahren zum letzten Mal gespielt hatte. Was von der dicken Staubschicht, die sich allgemach über das Werk gelagert, wegzubringen war, hat er mit Sorgfalt weggestäubt, und es ist nicht seine Schuld, wenn dennoch manches trocken und tot blieb. Wintersteins edelmütiger Tellheim war von geschmackvoller Diskretion, die Minna der Heims voll artiger Schalkhaftigkeit, nur zuletzt wohl ein bischen zu laut. Prachtvoll ramponiert erschien Moissis Riccaut. Waßmann

setzte dem Wirt ein ganzes Feuerwerk von neuen Lichtern auf, und Diegelmanns Just schwamm in grober Biederkeit, daß es nur so plätscherte. Die Franziska der Frau Konstantin aber war doch zu vierschrötig. Sehr blaß blieb der Wachtmeister Werner: Kayßler behandelte ihn recht lieblos und ließ ihm wenig von dem miles gloriosus, als den Lessing ihn gedacht.

Ganz neu für München waren: ‚Das Wintermärchen' und ‚Cristinas Heimreise'. ‚Das Wintermärchen' war zum Schluß arg, bis zur Unverständlichkeit, verstümmelt und zerklaffte in der Ausstattung überdeutlich in zwei Teile, den sizilischen und den böhmischen. Das bukolische Böhmen war von Orlik recht lieblich und mit dörperhafter Buntheit dargestellt; sanftfarbene, feierlich fließende Vorhänge bedeuteten Sizilien. Man mochte sie sich gern gefallen lassen für Palast und Kerker: aber die Gerichtsszene verlangt nach freiem Himmel, nach Volk und Oeffentlichkeit, und die anderthalb Statisten vor dem recht neutralen Vorhang wirkten gar nicht als vereinfachende Stilisierung, sondern ebenso als Surrogat wie der bescheidene Donner. Auch sonst scheint mir das Märchenhafte des Werks mit allzu großer Bequemlichkeit ausgenutzt, und man denkt wohl nicht allzu platt rationalistisch, wenn man sich über den Böhmenkönig Polyxenes wundert, der sechzehn Jahre hindurch das nämliche Kostüm trägt. Die Darsteller sind ohne volle Harmonie. Kayßlers Leontes hat an Bedeutsamkeit und Einheitlichkeit viel gewonnen, die Harmonie der Heims paart glücklich Wärme und Würde, und die Perdita der Eibenschütz ist auffallend frisch und zierlich. Henrichs Florizel aber ist viel zu gravitätisch, und während an Waßmanns Schäfer jeder Zoll prachtvoll humorig gezirkelte Beschränktheit ist, weht über dem Autolykus Schildkrauts ein peinliches Rüchlein wie über den Menschen des Schalom Asch.

Bleibt noch ‚Cristinas Heimreise'. Welch großer Aufwand ist hier unnütz vertan! Vom Dichter, vom Regisseur, von den Spielern. Die neue Bearbeitung hat kurzerhand und grausam den letzten Akt amputiert und der ganzen Komödie tüchtig zur Ader gelassen. Doch wider Erwarten hat die blutige Arbeit nicht gefrommt. Die Beinchen, auf denen das Stück über die Bühne humpelt, sind schwank und gebrechlich geblieben wie eh und versagen immer wieder nach wenigen betrübten Schrittchen. Und die Komödie schaut aus übergroßen, altklugen, von allzu nachdenklichem Schauen halbblinden Augen in die Welt und nimmt sich jetzt, da ihr der Abschluß fehlt, recht krüppelhaft aus. Und alle Liebe, die Moissi als zärtlicher, in der eigenen Süße schier ertrinkender Florindo, Diegelmann als biderb-wuchtiger Tomaso, Waßmann als gallig-proletischer, räsonnierender Hausknecht, die Heims als scheue, rustikal anmutige Cristina an das Werk wandten, mußte von Anfang an verlorene Mühe sein.

Gettke und Byron

Es fängt langsam und ziemlich langweilig an. Auch eine richtige Eröffnungsvorstellung macht die erste Woche nicht bunter. Aus dem Hebbeltheater, das sich durch seinen Namen nicht verpflichten ließ, ist ein Modernes Theater geworden, dessen Name zu nichts verpflichtet. Auf die Direktion Roland, die der Himmel statt einer Direktion Vallentin über uns verhängte, ist die Direktion Gettke gefolgt, die sich hoffentlich in keine Direktion Wauer verwandeln wird. Denn erfreulicher anzusehen als die Vordringlichkeit jener Art von Impotenz, die das elfte Gebot zu erfinden trachtet, weil sie die ersten zehn nicht erfüllen kann, ist unter allen Umständen die aufrichtige Anspruchslosigkeit, die aus Herrn Gettkes Anfängen spricht. Zweifelhaft ist nur, ob diese Anspruchslosigkeit für Berlin und namentlich, ob sie für die besondere Situation des Theaters in der Königgrätzerstraße nicht gar zu groß ist. Herr Gettke wird es nicht leicht haben. Wir, sagen die Berliner, wollen stark' Getränke schlürfen, und wenn wir noch niemals in dieses Theater gegangen sind, so werden wir damit kaum bei einem Stück beginnen, das der Aera Butze zur Zierde gereicht hätte. Es stammt von André Picard, heißt ‚Die Wespe' und ist kürzlich hier von Polgar ausführlich eingeschätzt und, wie ich glaube, erheblich überschätzt worden. Offenbar hat diese lebensfremde Plauderliteratur in Wien, woher ja auch Herr Gettke kommt, einen höhern Anwert. Uns ist sie zu billig und auf der andern Seite wieder zu teuer. Darüber nämlich muß man den neuen Mann von vornherein belehren: dieses Repertoire der Harmlosigkeiten wird sich, wenn überhaupt, zu diesen Preisen nicht durchführen lassen. Wer gestern für sechs Mark im Modernen Theater und vorgestern für die Hälfte im Wintergarten gewesen ist, der wird eher sechs Mark für jedes künftige Programm des Wintergartens als die Hälfte für jede künftige Novität des Modernen Theaters anlegen. Oder ist es etwa kein unvergleichlich größeres Vergnügen, den Meisterjongleur Cinquevalli die menschliche Geschicklichkeit bis zu ganz unwahrscheinlichen Graden steigern als Herrn August Weigert auf die landläufige Manier den landläufigen Herzensbrecher agieren zu sehen? Auch die Cleopatra der ägyptischen Tänzerin Rajah wird mancher der Wespe von Fräulein Adele Hartwig vorziehen, ohne damit gegen den guten Geschmack zu sündigen. Wenn Herr Gettke, worauf die Zusammensetzung seines Ensembles hinzudeuten scheint, der Ueberzeugung ist, daß die Berliner um der Stücke, nicht um der Schauspieler willen ins Theater gehen, so lasse er sich gesagt sein, daß wir zwar keine

Schauspieler ohne ein irgendwie interessantes Stück, aber auch kein Stück ohne irgendwie interessante Schauspieler sehen wollen. So hübsch werden seine wirklich hübschen Dekorationen niemals sein können, um uns mit seinem Frédéric Trélart zu versöhnen. Unter Blinden ist . . . Aber so überraschend wird sich Fräulein Paula Silten, nach dem unvollständigen Eindruck des ersten Abends das persönlichste Talent dieser Truppe, niemals entwickeln können, um uns vergessen zu machen, daß es auf andern Bühnen des gleichen Tarifs zweiäugige Könige und Königinnen gibt. Ja, Herr Gettke wird es nicht leicht haben.

* * *

Das Hoftheater macht es sich einfach leicht. Es kündigt zu Schumanns Säkulartag seinen und Byrons ‚Manfred' mit Herrn Emil Lindner an. Das ist der einzige Manfred, den man hat. Da aber Herr Lindner ausscheidet, so scheut man sich schließlich doch, ihm einen letzten Triumph zu bereiten. Der würde sich ja nur gegen eine Leitung kehren, die diese nach Matkowskys Tode doppelt unentbehrliche Begabung ausgehungert und dadurch vertrieben hat. ‚Manfred' wird also auf einen Zeitpunkt verlegt, wo kein Manfred mehr da ist; aber er wird auch ohne Not in den Krollschen Saal verlegt, wo selbst der beste Manfred sich heiser schreien müßte. Es ist eine erhebende Feier. „Mein Schlaf, wenn ich auch schlaf', ist doch kein Schlaf", weil immer wieder Schumanns Musik in seine Heiligkeit einbricht. Sie war Jahrzehnte lang auf die Philharmonie beschränkt und sollte ohne einen auserwählten Manfred darauf beschränkt bleiben. Es ist selten wichtig und noch seltener richtig, was Dichter über ihre eigenen Werke sagen. Aber Byron braucht man nicht gegen sich selber in Schutz zu nehmen, wenn er über seinen ‚Manfred' an Murray schreibt: „Das Ding, wie Sie mit einem Blick sehen, konnte für die Bühne niemals bestimmt oder gedacht werden — ich zweifle fast, ob überhaupt für die Oeffentlichkeit. Ich dichtete es wirklich mit einem Grauen vor der Bühne und mit der Absicht, ihr den Gedanken ganz unpraktikabel zu machen." Man wünschte, alle dichterischen Absichten so trefflich verwirklicht zu sehen. Manfred ist ein Sohn des Faust und ein Urenkel des Hamlet, aber nach beiden überflüssig und lebensunfähig. Ein Kerl, der spekuliert und von einem bösen Geist durch vier undramatische Abteilungen zum Tode geführt wird. Selbst dieser Tod läßt kalt, weil er längst hätte eintreten können, aber auch jetzt durchaus noch nicht eintreten müßte. Was allenfalls zu retten wäre, ist Byrons melancholisch vergrübelte und dennoch stürmische Lyrik. Mit ihr allen Gesetzen der Bühne zu

trotzen, hätte einen Schimmer von Berechtigung, wenn Goethe, Heine und Kainz viel mehr als die erste Szene übersetzt hätten. Die Fortsetzung der Seubert und Suckow hat gerade den Wert eines halbwegs zulänglichen Kompositionstextes. Man hört ihn kaum. Das ist gut. Man hört ihn ja vor Musik nicht, und vor was für einer Musik! Aber schädlich ist wieder, daß die Musik nur die allgemeine Stimmung eines allgemeinen Weltschmerzes vermittelt, ihrer Natur nach auch gar nichts andres vermitteln kann, und daß sie immer da einsetzt, wo das klare Verständnis des Wortes, also des Zusammenhanges, vielleicht doch eine Art von individuellem Anteil erwecken würde. Es bleibt eine Unform. Es ist abwechselnd Melodrama, Oper, Tableau vivant und Monolog von so strahlenden Effekten, daß Herr von Possart alle Ursache hatte, ihn ein Menschenalter lang durch die Konzertsäle Europas zu schleppen. Wenn ich als Kind mich zurücketräume, so sucht mich das Bild heim, wie er auch meine unschuldsvolle Elfjährigkeit hingerissen hat. Aber das berliner Hoftheater ist kein Konzertsaal, Herr Staegemann ist kein Possart, und ich bin kein Kind mehr.

Es ist eine furchtbare Aufführung. Die drei Pausen sind länger als die vier Szenen und müßten selbst einer künstlerischen Regie den Erfolg verderben. Diese Pausen sind nötig, weil man die Schweiz möglichst naturgetreu aufbauen zu müssen glaubte. Das ist sinnlos, weil man ja doch hört, daß Manfred nicht auf Schnee, sondern auf Holz tritt. Es wird auch Holz gesprochen. Fräulein Lindner hat niemals verstanden, was sie zu reden hatte, und so gibt sie der Alpenfee den Ton einer schmollenden Bürgerin. Für die kleinern Männerrollen sind erst recht alle wertvollen Kräfte gespart. Dafür sind immerhin die winzigen Gesangspartien Kräften von dem bedeutenden Range des Fräulein Ober zugewiesen. Hier ist nur wieder die Gruppierung komisch. Manfred muß sich in einen Felsenspalt bücken, um den Baß zu hören, der aus dieser Tiefe singt, und er muß zu der Höhe blicken, von der der Sopran heruntertönt. Aber meinetwegen, wenn Manfred Byrons und Schumanns Manfred, also ein dunkler, zerrissener, kontemplativer Melancholiker wäre. Herr Staegemann ist seinem Wesen und der alten Fachbezeichnung nach jugendlicher Komiker und Naturbursche und durch irgend eine rätselhafte Schicksalstücke an die tragischen Helden geraten. Er ist hell, gesund und lebensfroh, ein Conrad Bolz und Köhne Finke, und man male sich aus, wie lustig es ist, dieses naive Weltkind stundenlang seinen bohrenden Seelenschmerz in die Lüfte und in die Berge schreien zu hören.

Die Neue Freie Volksbühne / von Hans Ostwald

Vor fünfzehn Jahren trafen fast jede Woche einmal abends im Hinterzimmer von irgend einem Lokal des berliner Zentrums zehn bis zwanzig Menschen zusammen. Sie wollten einig werden. Aber das ging nicht so leicht. Von den Literaten und Schriftstellern, die zu den Zwanzig zählten, hatte so jeder seine eigene Meinung. Und die andern, Arbeiter mit eckigen Köpfen und klugen Augen, hatten auch vieles zu sagen. Die Auseinandersetzungen dehnten sich bis tief in die Nacht hinein, bis zur Abfahrt der letzten Vorortzüge.

Diese Männer, die oft auch von ihren Frauen begleitet waren, gehörten zur Verwaltung der Neuen Freien Volksbühne, die vor dem Sein oder Nichtsein stand. Im April des Jahres 1895 war der ohnehin mit finanziellen Schwierigkeiten kämpfende Verein plötzlich von der Polizei bedrängt worden. Die Behörde hatte die Vorstellungen verboten und hatte verlangt, daß alle Stücke, die zur Aufführung gelangten, der polizeilichen Zensur unterbreitet würden. Einige Mitglieder waren für ein Nachgeben. Aber die Mehrzahl wollte ihre Ideale nicht kampflos aufgeben. Sie wollte nichts von den vorgeschlagenen öffentlichen Aufführungen wissen. Sie wollte sich nicht den Behörden unterwerfen. So wurde denn geklagt, und die Mitgliederzahl, die schon fast zweitausend betragen hatte, verringerte sich, weil die Veranstaltungen abnahmen. Nur ein kleiner Stamm von ungefähr zweihundert Personen blieb der Sache treu — auch als der Prozeß zu Ungunsten der Neuen Freien Volksbühne entschieden worden war. Das Urteil gegen den Verein behauptete: es sei nachgewiesen, daß Mitglieder noch kurz vor der Aufführung aufgenommen worden seien, daß also die Organisation für einen geschlossenen zensurfreien Verein zu locker sei.

Während sich die gleichfalls unter Zensur gestellte Freie Volksbühne, die Muttergesellschaft, unter Protest auflöste, entstand in der Neuen Freien Volksbühne neues Leben. Der Gründer der Volksbühnen, Doktor Bruno Wille, verhandelte persönlich mit dem Polizeipräsidenten. So erlangte schließlich der Verein auf dem Wege der Statutenreform seine alte Zensurfreiheit. Und das war wesentlich.

Das war das vorzüglichste Ziel seiner Gründung gewesen. Sie fiel in eine literarisch, politisch und sozial bewegte Zeit. Im Jahre 1890 wurde das Sozialistengesetz aufgehoben. Bismarck zog sich zurück in den Sachsenwald. Die ersten naturalistischen Dramen waren in die Oeffentlichkeit gekommen. Die Freie Volksbühne hatte den Kampf gegen den ermatteten Inhalt des Bühnenrepertoires begonnen. Alles war in Fluß, alles war in Bewegung. Da erschien im März 1890 ein Aufruf, in dem es hieß: „Das Theater soll eine Quelle hohen

Kunstgenusses, sittlicher Erhebung und kräftiger Anregung zum Nachdenken über die großen Zeitfragen sein. Es ist aber größtenteils erniedrigt auf den Standpunkt fader Salongeisterei und Unterhaltungsliteratur ... Indessen hat sich unter dem Einfluß redlich strebender Dichter, Journalisten und Redner ein Teil unsers Volkes von dieser Korruption befreit. Haben doch Dichter wie Tolstoi, Dostojewski, Zola, Ibsen und Kielland, sowie mehrere deutsche ‚Realisten' in dem arbeitenden Volke Berlins einen Resonanzboden gefunden. Für diesen, zu gutem Geschmack bekehrten Teil des Volkes ist es ein Bedürfnis, Theaterstücke seiner Wahl nicht blos zu lesen, sondern auch aufgeführt zu sehen. Oeffentliche Aufführungen von Stücken, in denen ein revolutionärer Geist lebt, scheitern aber gewöhnlich am Kapitalismus, dem sie sich nicht als Kassenfüller erweisen, oder an der polizeilichen Zensur. Diese Hindernisse bestehen nicht für eine geschlossene Gesellschaft — —." Es wurden Sonntagnachmittagsaufführungen vorgeschlagen, die bei einem gleichmäßigen Eintrittsgeld von fünfundsiebzig Pfennigen jedem einen ausgelosten Platz bieten sollten.

Die Begeisterung, die von der Arbeiterschaft diesen Vorschlägen entgegengebracht wurde, machte tiefen Eindruck auf alle, die den Bildungsdrang der Volkskreise noch nicht kennen gelernt hatten. Am neunzehnten Oktober 1890 konnte im Ostendtheater die erste Vorstellung des neuen Vereins stattfinden. Ibsens ‚Stützen der Gesellschaft' wurden aufgeführt.

Zuerst wurden diese neuen Nachmittagsaufführungen sehr belächelt. Als sie sich aber durchaus bewährten, begannen nach und nach die berliner Bühnenleiter mit Sonntagnachmittagsaufführungen, die den berliner Bühnen alljährlich Millionen von Mark bringen und ein neues Publikum gewannen. Im Grunde ähnelt es wohl dem Publikum der Volksbühnen. In einer Statistik von 7500 Mitgliedern der Neuen Freien Volksbühne wurden genannt: 3 Aerzte, 19 Architekten, 263 Bauarbeiter, 314 Buchdrucker, 201 Dreher, 20 Gerichtsbeamte, 46 Ingenieure, 1004 Kaufleute (selbständige und Angestellte), 20 Magistratsbeamte, 227 Mechaniker, 8 Musiklehrer, 58 Postbeamte, 9 Privatiers, 17 Rentiers, 336 Schlosser, 61 Schuhmacher, 37 Studierende, 12 Schriftsteller, 71 Techniker, 280 Tischler, 6 Bibliothekarinnen, 24 Direktrizen, 596 Verkäuferinnen, 64 Lehrerinnen, 282 Näherinnen, 33 Privatieren, 124 Putzmacherinnen und 334 Schreiberinnen. Zahlreiche andre Berufe stellten ihr Kontingent. Die Masse der Mitglieder wird von jenen fleißigen Arbeitsbienen gebildet, die nicht im Trott des Alltags und nicht im gewöhnlichen Treiben der Großstadt ihre Befriedigung finden. Phantasie und Bildungsbedürfnis, Lust nach Licht, Spiel und Farbe zieht sie in das Theater. Und mit welcher Begeisterung, mit welcher Dankbarkeit lauschen sie den Worten und Klängen, die von der Bühne herabtönen! Mit welcher

Andacht blicken sie hinauf und versenken sich in das Bild, das sich hinter dem emporrauschenden Vorhang auftut! Viele Theaterleiter sind der festen Ueberzeugung, daß es kaum ein idealeres Publikum gebe als das der Volksbühnen.

Im Gründungsjahr gehörten der Volksbühne ungefähr tausend bis zweitausend Mitglieder an. Heute zählt die Neue Freie Volksbühne, die sich zwei Jahre nach der Gründung der Volksbühnen abzweigte, allein nahezu fünfzigtausend Mitglieder. Sie hatte eine Verfassung eingeführt, die eine Leitung durch künstlerische Sachverständige gewährleistet. Zwar wird der Vorsitzende in öffentlicher Generalversammlung von den Mitgliedern gewählt. Auch der Geschäftsführer und einige stimmberechtigte Verwaltungsmitglieder gehen aus Wahlen hervor. Neben ihnen aber wird die Verwaltung von einem künstlerischen Ausschuß ergänzt, den der Vorstand selbst heranzieht; künstlerische Fragen können also nie einem demokratischen Regime unterworfen werden. Harden, Hartleben, Bölsche, Fritz Mauthner, Julius Hart, Hans Land, Hermann Kienzl, Adolf Paul und viele andre Mitglieder des künstlerischen Ausschusses wachten über das künstlerische Niveau.

Hatte der Verein erst von einer kleinen Bühne zur andern ziehen müssen, hatte er einst das Hauptgewicht auf selbsteinstudierte Stücke mit Gästen gelegt, so mußte er sich später zu einer andern Politik bequemen. Die Schauspieler waren nachmittags nicht mehr zu haben. So pachtete die neue Vereinsleitung unter Doktor Josef Ettlinger die guten Nachmittagsvorstellungen der besten Theater, suchte aus deren Repertoire das Beste heraus und ließ sich auch manchmal eigene Stücke einstudieren. So konnte der Verein manchen unbekannten Autor ins Rampenlicht stellen. Kurt Aram, Clara Viebig, Halbe, Hartleben, Willy Pastor, Lothar Schmidt, Stavenhagen und manche andre fanden hier ein größeres Publikum. Schließlich hatte der Verein fast alle guten berliner Bühnen gepachtet und denkt nun an ein Volkskunsthaus mit Theatersaal, Konzertsälen, Leseräumen, Bibliotheken, Ausstellungsräumen und so weiter. Zweihunderttausend Mark hat er schon beisammen durch Baugroschen und freiwillige Beiträge. Und als Uebergang zum eigenen Theater hat er das ehemalige Wolzogensche Theater gepachtet, wo er mit eigenem Ensemble anständige Darstellungen — auch einige Uraufführungen — für den einheitlichen Eintrittspreis von einer Mark mit Garderobe und Theaterzettel bieten will.

Vor einigen Tagen — Ende August — hat nun die Neue Freie Volksbühne ihr Neues Volkstheater in der Köpenickerstraße eröffnet. Die innenarchitektonischen Verstiegenheiten des ehemaligen Ueberbrettls sind wohltuend gemildert. Und die Mitglieder sahen mit festlicher Sicherheit zum schlichten grünen Vorhang. Als er auseinandergezogen wurde, zeigte sich ein schönes Bühnenbild: Ibsens ‚Stützen der Gesellschaft‘ wurden im Stil der Zeit gespielt. Die Damen sahen

entzückend aus in den pastellfarbenen Kostümen der siebziger Jahre. Aber leider spielten nicht alle ebenso entzückend. Die Darstellerin der Dina brachte wohl die Worte, aber keine Empfindung. Sie sprach wie das Mitglied eines Liebhabertheaters. Fräulein Riechers war gar zu klug für die Lona, gar zu laut. Vornehm war Fräulein Rubner als Frau Konsul und voll ganzer Empfindung Maria Mayer als des Konsuls Schwester. Josef Klein gab als Bernick soviel Intelligenz, Kraft und Geschmack, wie er nur konnte. Und auch die andern Herren waren tüchtig und bemühten sich, eine anständige, nicht unkünstlerische Vorstellung zustande zu bringen. Im letzten Akt war denn das Publikum auch ernstlich ergriffen. Das Neue Volkstheater wird artistischen Feinschmeckern wenig bieten — das ist ja auch nicht sein Ziel. Gute, gediegene Vorstellungen: mehr verlangt kein vernünftiger Mensch von ihm. Und wenn es Stücke wie ‚Ysbrand' von Frederick van Eeden und eine Neubearbeitung von Sudermanns ‚Schmetterlingsschlacht', die noch in den nächsten Monaten aufgeführt werden sollen, herausbringt, wird es auch seine literarische Pflicht tun.

So ist denn für die tausend und abertausend von arbeitenden Großstädtern, die nicht die Liebhaberpreise der großen Bühnen bezahlen können, eine Schaustätte geschaffen, die eine liebevolle Beachtung verdient, und die vielleicht auch der Theaterliteratur ernstlich dienen kann, wenn sie zensurfrei bleibt. Und das wäre wohl jener kleinen Gruppe zu danken, die vor fünfzehn Jahren trotz allen Meinungsverschiedenheiten zusammenhielt und zäh für ihre Sache wirkte.

Konvention / von Peter Altenberg

Der arme Dichter lag in Todesnot.

Seine letzte Freude, die Zigarette ‚Mantzaris Hanum', war ihm ausgegangen. Er war bereits bei ‚Sport' angelangt!

Da telephonierte die Letzte, die zu ihm hielt, an eine reiche Dame in der Stadt: „Mein Freund entbehrt so sehr seine Lieblingszigarette ‚Mantzaris Hanum' aus der Spezialitätenhandlung am Kohlmarkt. Möchten Sie ihm nicht diese Freude bereiten und ihm hundert Stück schicken?!?"

„Gewiß", erwiderte die Dame, „ich danke Ihnen von ganzem Herzen, Fräulein!"

Ein Verwandter des Dichters nahm dem edlen Fräulein die Sache ziemlich übel und sagte pikiert: „Solche Dinge verlangt man nicht; man erwartet es, bis sie aus freien Stücken kommen!"

Das Fräulein erwiderte hart: „Ich habe darüber eine andre Ansicht; ich halte die Ihrige für falsch und verlogen! Ich hätte ein Unrecht begangen an der Dame, wenn ich es ihr nicht mitgeteilt hätte, daß der Dichter die Zigaretten schwer entbehrte. Feige Noblesse ist unchristlich! Man traut sich ganz einfach nicht, dem Herzen seiner Nebenmenschen etwas Menschliches zuzutrauen oder sogar aufzubürden!

Mahler / von Anna von Mildenburg

Wenn ich versuche, mich zu zerlegen, um mir klar zu werden, woher die einzelnen Teile sind, die zusammen heute mein künstlerisches Wesen ausmachen, so muß ich sagen, daß ich das Beste Cosima Wagner und Gustav Mahler verdanke. Was ich selbst mit auf meinen Lebensweg gebracht, haben dann die beiden erst aus mir hervorgeholt. Mahler hat auf mich besonders durch das Unbedingte seiner Persönlichkeit gewirkt, die keine Grenzen, nichts Unmögliches zu kennen scheint, überall das Höchste fordert und niemals die platte Resignation aufkommen läßt, mit der man sich so leicht in das Herkommen, in die Routine, in das, „was nun beim Theater einmal so ist", ergibt, auch gegen die Stimme der eigenen bessern Natur. Der Anblick seiner Unerbittlichkeit gegen das Gemeine hat mir den Mut zu meiner Kunst, seine Hingebung an das Werk, seine wunderbare Sachlichkeit hat mir die künstlerische Zucht gegeben. Ich habe von ihm gelernt, daß der Künstler an nichts andres zu denken hat, als wie er die Welt, die er in seinem Gemüt trägt, rein ausdrücken könne, dann aber gelassen abwarten mag, was etwa die andern dazu sagen werden.

Eine von den Widmungen, die Paul Stefan zu einem Bild der Persönlichkeit Gustav Mahlers vereinigt hat und nächstens bei R. Piper & Co. in München erscheinen lassen wird.

Theater / von Arthur Kahane

Eine Terzinenreihe

2

Girardi

Hanswurst steht lustig auf der Bretterbühne,
Schlägt Kapriolen und verzieht Gesichter,
Der liebste aller lieben Augustine.

Er singt die Lieder und die Worte spricht er,
Als wenns des Geistes feinste Blüte wäre,
Den schlechten Text der schlechten Stückedichter.

Doch plötzlich füllt sich all das Zeug, das leere,
Und durch die Witze und die faulen Späße
Erscheint ein Mensch, befreit von aller Schwere:

Der feinste Witz voll zierlichster Noblesse,
Voll Geist und souveräner Heiterkeit,
Von Schalkheit voll und voll Delikatesse,

Sprüht, funkelt, glänzt, befreiend und befreit,
So leicht und liebenswürdig, warm und weich
Und von so reicher, lieber Menschlichkeit.

Und alles Menschliche wird vor ihm gleich,
Und alle Schwächen werden holde Gaben,
Und selbst die Dummheit kriegt ihr Himmelreich,

So viel weiß er in sie hineinzugraben —
Und allen Leichtsinn seiner leichten Sinne,
Wer möchte ihn, den göttlichen, nicht haben!

Hanswurst steht lustig auf der Bretterbühne,
Der liebe, alte Kerl der wiener Prägung.
Es zuckt in des Gesichtes lieber Miene,

In seinem schlanken Leibe voll Bewegung,
In seinen Augen, seinen guten, klugen —
Und eine ganze Stadt kommt in Erregung,

Und eine ganze Stadt kommt aus den Fugen
Und ist verliebt und ist in seinem Bann:
Wie er sie blicken, und wie er sie lugen,

Und alle sprechen, wie nur er es kann,
Und gehn und lachen, so wie er es übt,
Und alle sind wie toll auf diesen Mann,

Und alle lieben, wie Girardi liebt.
Ihr Wesen haben sie von ihm genommen,
Er ists, der sie sich selber wiedergibt.

Ihr Bestes haben sie von ihm bekommen,
Und weil sie sich so ganz in ihm erkennen,
In ihrem Lustigen und ihrem Frommen,

In ihren Reizen, die sie Sünde nennen,
In ihren Tugenden und ihren Schwächen,
Vermag kein Gott, sie mehr von ihm zu trennen,

In ihrer Tiefe, ihren Oberflächen,
In ihrem Leichtsinn, ihrer weichen Art,
In ihren kleinen Eitelkeitsgebrechen.

Und weil durch dieses Mannes Gegenwart
Die Stadt ihr eignes Wesen erst erkannt,
Ist er geliebt, wie keiner je noch ward.

Und weil sie sich so reizend und charmant
In diesem Manne, der sie niemals kränkte,
Und seiner goldnen Echtheit wiederfand,

Drum warf sie ihre ganze, ungelenkte
Und heiße Liebe auf den einen Mann,
Welcher sich Wien und Wien sich selber schenkte,

Und betet ihn und so sich selber an.

Kasperletheater

Der Einbruch / von Carmoisin

In der Villa eines bekannten Operettenkomponisten ist vor kurzem ein schwerer Einbruch verübt worden

Tiefe Nacht. Einsamkeit eines Arbeitszimmers. Man hört die mit einem schweren Einbruch verbundenen Knackgeräusche. Der Dieb erscheint, vorsichtig, schleichenden Schrittes. Er läßt das Licht der Acetylenlaterne auf die Umgebung und dann seinen Mantel fallen. Er steht da, nett gekleidet, sympathisch, fesch, wie bei Mirbeau.

Dieb: So, nun wollen wir mal Umschau halten. Wo soll man heutzutage etwas finden, wenn nicht bei einem modernen Operettenkomponisten? (Sieht sich um) Noten, Noten, nichts als Noten. Ja, wenn ich selber komponierte! Photographien. „Dem genialen Meister. Als ich die Operette ‚Das Wäschermadl' zum achtundvierzigsten Male sah. Die Musik ist doch eine kolossale Angelegenheit! Prinz Eugen Wilhelm." (Steckt die Photographie ein) Das Autogramm verkauf ich. Hier noch mehr von der Sorte. Und hier noch 'ne Photographie? „Meinem treuen Freunde zum gleichzeitigen Jubiläum der hundertfünfzigsten Vorstellung und des hundertfünfzigsten Vorschusses. Adolf Sli . . ." Unleserlich. Na, hoffentlich ist die Sache mit dem Vorschuß wenigstens aktuell, und ich habe was davon. (Aufmerksamer) Aber was liegt denn da? Ha, der Schuft ist bei einer neuen Arbeit. (Liest) Ein Walzertext . . . Als früherer Operettenlibrettist versteh ich mich darauf:

„Die Lerche singt trili, trili, Komm, laß uns küssen und kosen . . .
die Schwalbe singt trala: Oho, Ihi, Aha."

(Zähneknirschend) Das ist ja heller Blödsinn! Das — das — gefällt dem Publikum! Damit verdient der Kerl eine Million! (In maßloser Wut) Na warte! Die Nacht inzwischen ganz eingebrochen: tun wir das Gleiche. (Er ergreift einen silbernen Lorbeerkranz, der auf einem kleinen Tischchen liegt, da hört er plötzlich außerhalb des Zimmers deutlich das Geräusch näher schlürfender Schritte. Schon wird auch der Türgriff von außen langsam niedergedrückt)

Dieb: Verflucht! (Er ist mit einem Satz hinter der Gardine. Die Acetylenlaterne verlischt)

Komponist (im Schlafrock, lächelnden Gesichts, wie wenn er sich nach dem zweiten Finale auf der Bühne verneigt. Er geht sichern Schrittes, eine Melodie, die nicht immer von ihm war, jetzt aber von ihm ist, vor sich hinsummend, auf den Schreibtisch zu und schaltet die Schreibtischlampe ein): Endlich allein. Nun kann ich ungestört meinen neuen Walzer komponieren, diesen Walzer, der schon im voraus bezahlt ist, ohne daß er mir bisher einfallen wollte. (Lacht) Ich verstehe immer: komponieren. Wozu in die Ferne schweifen? Dem Publikum könnte ja eine meiner neuen Melodien auch zur Abwechslung mal nicht gefallen. Nehmen wir also eine Melodie, die der Bande schon einmal gefallen hat. Probatum est. (Schließt eine Schublade auf, nimmt einige Notenhefte heraus) Hier ein ausgezeichnet erhaltener Offenbach. Wie neu. Kennt kein Aas. Hier ein hocheleganter Johann Strauß. Das ist schon gefährlicher: da darf man sich nur ganz verstohlen anlehnen! Hier ein Philipp Sousa: den hab ich mir aus Amerika mitgebracht. Aber wie arrangiert man das am

besten? Man darf sich die Sache schließlich auch nicht zu leicht machen. Geben wir von jedem ein bischen. (Er nimmt Notenpapier, Bleistift und will sein Handwerk eben beginnen, als dem Dieb hinter der Gardine der Lorbeerkranz aus der Hand fällt. Der Komponist, der das Geräusch gehört und das Blitzen des fallenden Metalls gesehen hat, springt, mehr amüsiert als entsetzt, auf)

Komponist: Halt — wer stiehlt hier außer mir?

Dieb (hervortretend): Ich war so frei.

Komponist (ihn ansehend): Unglaublich. Sind Sie 'n ungeschickter Mensch! Den Lorbeerkranz nehmen Sie? Gerade den? Da liegen doch andre herum. Die haben mir die Schauspieler geschenkt: die sind echt. Aber den hab ich mir doch selber gekauft, wissen Sie, beim Jubiläum der ‚Rosenfee', die so gar nicht ging. Messing mit Silberpolitur. Hätten Sie gerade eine Mark fünfzig für gekriegt. Und heute kommen Sie, wo morgen mein Vorschuß fällig wird? Nee, Sie sind 'n Talent. Sie müßten Operetten schreiben.

Dieb (monoton): Hab ich ja schon gemacht.

Komponist: Was?

Dieb: Ich habe Operetten geschrieben. Libretti voller Handlung, Witz und Geist. Auf meine letzte Operette habe ich ein Jahr eifrigster Arbeit verwendet.

Komponist: Kunststück, dann soll was draus werden! In der Zeit macht man den Nibelungen-Ring, aber keine Operette.

Dieb: Ich bin ja dabei auch völlig heruntergekommen. Und so habe ich mich denn entschlossen, dem Operettendichten zu entsagen und einen verwandten Beruf zu ergreifen.

Komponist: Aber jetzt entsinne ich mich ja auch. Sie waren ja auch schon mal am Tage bei mir. Mit einer Operette. Sehr geistvoll — nicht zu gebrauchen. Nu (reicht dem Dieb die Hand) — Gott grüß die Kunst! Nett, daß Sie sich wieder mal bei mir sehen lassen. Uebrigens: wenn Sie damals in Ihrem Libretto 'ne so niedliche Situation gehabt hätten, wie die hier ist — ich hätte Ihnen Ihr Buch nicht zurückgegeben... Aber hören Sie mal, ich habe da eine glänzende Idee. Lachen Sie nicht: dieses Mal wirklich! Da Sie sich doch für meine Angelegenheiten zu interessieren scheinen — nutzen wir die Zeit aus. Time is doch money! Schreiben wir 'ne Operette!!

Dieb: Ich — und — Sie?

Komponist: Na, wer denn? Ach so, Sie meinen, weil . . .? Sie die Sentiments wollen wir doch Hauptmann oder Sudermann überlassen. Ueberlegen Sie sich lieber, wie wir unsre Situation für den zweiten Aktschluß ausnützen können.

Dieb (unwillkürlich in Feuer kommend): Na, also der arme Teufel, der die Frau des reichen Dichters liebt, steigt nachts bei dem Dichter ein, wird aber nicht von ihm, sondern von ihr überrascht. Aus dem Gefühl des Mitleids heraus entwickelt sich ihre Neigung, und ein Liebesduett im Walzertakt . . .

Komponist: Glänzend. Famos. Hier nehmen Sie den ersten silbernen Lorbeerkranz auf Vorschuß. Wollen Sie noch 'n Kuß? Nee? Um so besser. Und fangen Sie gleich an . . .

Dieb (setzt sich und schreibt): „Allein in ihrer Nähe, mein Herz ist voll von Wehe . . ."

Komponist: Und das musikalische Motiv des Walzers? Halt, hab es schon. (Er summt): „Kind, du kannst tanzen, wie meine Frau . . ." Das drehn wir dann um. Ich finde, ich bin heute geradezu genial. (Schreibt ebenfalls)

Rundschau

Das londoner Theaterjahr

Ein Jahr, das mancherlei versprochen, aber weniges davon gehalten hat, liegt hinter uns. Stunden von Bedeutung, gar von bleibendem Wert waren durch Monde getrennt, und sie lassen sich an den Fingern einer Hand herzählen. Die wenigen Ausnahmen sind fast alle während des Jahres hier besprochen worden, nämlich die paar trefflichen Aufführungen in Herbert Trenchs Haymarket Theatre: ‚Lear', die unfertige, aber qualitätenreiche Charakterkomödie ‚Don' von Bezier und Maeterlincks ‚Blauer Vogel'. Gegen Ende der Saison brachte dann Trench noch eine hübsche Nippessache: ‚Priscillas Flucht' von der Gräfin Arnim, einer geborenen Engländerin, die als Romanschriftstellerin ihres weiblichen Charmes wegen sich hier viele Freunde erworben hat. Für eine von einem Mäzen (Lord Howard de Walden) gegen Defizite versicherte Bühne ist das ein bischen wenig, selbst wenn jede Darbietung für sich einen Treffer darstellt.

Darauf trat, erst im Februar, Charles Frohman mit seinem lang angekündigten Repertoiretheater auf den Plan. Er begann mit Galsworthys ‚Gerechtigkeit', einem aus Mitleiden geborenen Stück, das mächtig wirkte und sich rühmen darf, wie einst Dickenssche Romane, den letzten Anstoß zu einer eben angekündigten Neuordnung der Gefangenenordnung gegeben zu haben. Es folgte Shaws bereits besprochene, hier wenig verstandene und wenig geschätzte ‚Mesalliance'. Dann kam der Hauptregisseur des Theaters, der einst selbständige Direktor Granville Barker, mit seinem neuesten Werke: ‚Das Madrashaus'. Man hat ihm hier die Zensur ‚clever' (geschickt, geistreich) erteilt, die sich immer von selber einstellt, wenn man etwas Bedeutendes ahnt, ohne sich darüber klar zu sein. Das Stück ist nun in der Tat geistreich. Es jongliert überlegen mit zahlreichen, man könnte sagen: zahllosen Lebensfragen, es stellt fast so nebenbei und wie ungewollt eine Reihe ganz famos erschauter, lächelnd umrissener Figuren auf die Beine, aber es rundet sich nicht, es fließt, kennt keinen Anfang, noch weniger ein Ende, entgleitet einem aus Hand und Gedächtnis. Ein kleines Meisterwerk war Barries ‚Zwölfpfundblick', diese Enthüllung eines innerlich rohen, grobegoistischen und leeren Parvenus durch zwei Frauen, denen er das Leben aus der Seele gequält, und die ihren Blick lieber auf eine um zwölf Pfund zu erstehende Schreibmaschine mit all ihren Qualen tödlicher Langeweile und Sklaverei richten als auf den neugebackenen Ritter. So beißend ist Barries Humor noch niemals gewesen, aber auch noch nie so ins Innerste treffend. Von den übrigen Gaben des Repertoiretheaters braucht nur noch das erstaunlich echte und auch humorvolle Milieustück einer ehemaligen Stenographin, einer Miß Elisabeth Baker, erwähnt zu werden. Ihre ‚Ket-

ten‘ zeugen von sicherm Auge und oft festzupackender Hand. Man merkt diesem Werk an, wie sich die Verfasserin damit die Qual mancher Jahre von der Seele zu schreiben bemüht hat. Hat ihr gerade auch kein Gott gegeben, zu sagen, was sie leidet, so sagt sies doch in kräftiger Prosa. Nun erzählt ein Gerücht: das Repertoiretheater habe sich nicht bezahlt gemacht. Das ginge das Publikum nichts an, wenn damit nicht die Fortsetzung des ganzen Unternehmens in Frage gestellt würde. Statt also Lamentationen zu erheben und klug zu reden, sollte man das Seinige dazu tun, dem Theater durch Besuch und durch Empfehlung zu helfen. Denn wenn man auch an der Zusammensetzung des Repertoires Ausstellungen zu machen hatte, so konnte man doch immer sicher sein, hier wirklich erlesene Darstellungen, in der Gesamt- wie in der Einzelleistung, zu finden, noch dazu in Stücken, denen andre Truppen ratlos gegenübergestanden hätten. Leer ging man niemals von dannen. Wer moderne englische Schauspielkunst kennen lernen wollte, mußte dieses Theater besuchen. Nicht umsonst hatte Frohman sich Granville Barker zum Hauptregisseur bestellt. Ob das Theater auf diesem Niveau weitergeführt werden wird, darüber herrscht Unsicherheit. Frohman hat jedenfalls angekündigt: er wolle eine weitere Repertoiresaison abhalten. Vielleicht nimmt man den Plan wieder auf, den Barker selber einst in seinem Court Theatre verfolgt hatte: den Plan kurzer Serienspiele von je einem Monat, da sich das eigentliche Repertoiresystem mit häufigem Wechsel offenbar nicht bewährt hat. Frohman aber einen Vorwurf daraus zu machen, daß nicht alle seine Blütenträume reiften, wäre töricht. Man freue sich des Erreichten; es ward nicht leicht erkauft. Schließlich sind auch Theatermanagers nur Menschen.

Die von Frederick Whelen geleitete Stage Society — die Mutter all der neuesten Bewegungen, des Court-Theaters unter Barker, des Repertoiretheaters und eines für die nächste Saison geplanten ‚Kleinen Theaters‘ — gab uns neben Shaws ‚Blanco Posnet‘ vor allem zwei Werke aus dem Deutschen, die vom Publikum mit Beifall aufgenommen wurden. Es waren: Saltens Einakterzyklus ‚Vom andern Ufer‘ und Thomas ‚Moral‘. ‚Moral‘ war zu viel für den im Laufe des Jahres so arg gequälten Zensor, dem böse Buben alias Dramatiker das Handwerk legen wollten; er verbot sie nach der Premiere. Quousque tandem?

Die Saison des Irischen Nationaltheaters aus Dublin gab mehrere neue Stücke, darunter den ‚Großmäuligen Dempsy‘ von W. Boyle. Auch von Synge und Yeats sah man wieder mancherlei und ein paar köstliche Humoresken der lachenden Philosophin Lady Gregory. Erdgeborener Realismus mischt sich in diesen irischen Werken mit beweglicher Phantasie, ja Phantastik, einem sichern Blick für die Lächerlichkeiten des Lebens und einem sehnsüchtigen Herzen. Je nachdem das eine oder andre überwiegt, gibts kleine Komödien oder dichterische Bilder, in denen etwas von Ossianischem Gefühl lebt und webt.

Französische Ware stand hier wie in Deutschland während des Jahres ziemlich hoch im Preise, wenn auch nicht alle Schlager

ebenso einschlugen wie in Paris. Man hat aber jetzt gar ein eigenes Syndikat gegründet, mit Vedrenne an der Spitze, um französische Werke hier einzuführen. Auch sonst wurde für die Allzuvielen die Nahrung scheffelweise herbeigeschafft. Wenn aber der Scheffel leer war, fand Direktor Großklaus nicht regelmäßig ein Goldstück darin. Immerhin hats auch dann und wann Gold geregnet. So muß Conan Doyle samt seinem Direktor förmlich mit Gold überschüttet worden sein: nach einem erfolgreichen Sportstück präsentierte er dem Publikum ein Schauerstück, ‚Das gefleckte Band‘, ein neues Abenteuer seines unsterblichen Sherlock Holmes.

Bleibt noch die Oper. Was von ihr zu sagen wäre, hat in der vorigen ‚Schaubühne‘ Hermann Bahr gesagt. Frank Freund

Der Schauspieler Licho

Adolf Edgar Licho hat die artistische Leitung der Neuen Freien Volksbühne übernommen; und damit ist er wohl im wesentlichen für die Schauspielkunst verloren. Auch den Schauspieler Reinhardt (um von geringern zu schweigen) hat ja allgemach der Direktor völlig verschlungen. Es ist ein merkwürdiger Zug in der Psychologie zeitgenössischer Schauspielkunst, daß so viele gute Mimen gern die Gelegenheit ergreifen, aus ihrem Beruf herauszutreten, die schöpferische Arbeit mit der organisatorischen zu vertauschen. Früher wurden Schauspieler Direktoren, um schrankenlos spielen, um alle Rollen haben zu können: heute werden sie immer öfter Spielleiter, um nicht mehr selbst spielen zu brauchen. Ist eine Verbürgerlichung tödlicher Art auf dem Marsche? Auch der Schauspieler Licho ist nun wohl dahin, und deshalb ist es an der Zeit, ihm eine kleine Gedenkrede zu halten.

Denn es lohnt sich, seiner zu gedenken. Wenn seine künstlerische Physiognomie auch nicht die Züge genialer Größe trug — es war eine Physiognomie; es war der unverwechselbare Ausdruck einer besondern und starken Menschlichkeit. Und wenn er nicht alle und vielleicht nicht die größten Gestalten bezwingen konnte — es gab gewisse Dichterfiguren, die an keinem Leibe sich so voll Lebensblut saugen konnten wie an seinem. Was Licho am besten und vollkommensten spielte, war eigentlich immer eines: Bauernaufstand! Der Plebejer, der auf seinen heiligen Berg zieht und dräuend die Faust schüttelt. Nicht der verhungerte Leidensmensch Hauptmanns, der in wilder letzter Not sinnlos um sich schlägt — nein, breitblühendes Bauernblut, das sein Recht fordert: klar, voll und schmetternd stark, das war des Schauspielers Licho Teil.

Erdig breite Südslavenart war in ihm. Nie glich er mehr sich selber, als wenn die bunte Bauernbluse über den etwas vorgebeugten schweren Leib gegürtet hing, die festen Beine in dicken Lederstiefeln staken und aus langsamen Bewegungen plötzlich gepreßte Fauststöße durch die Luft fuhren, steinern klare Akzente in die langsam und drohend herausrollenden Sätze meißelnd. In dieser geistigen Energie, die seinem aufrührerischen Willen so harte, scharfe Form gab, sprach vielleicht sein jüdisches Erbteil, das sonst in seiner körnigen Naturderbheit wohl verborgen lag. Hysterisch-

Sensibles, Ueberkultiviert-Schwaches lag diesem Schauspieler gar nicht; und sollte er einmal Aristokraten darstellen, so gab es ein sicheres Malheur. Plebejer war er durch und durch, Bauer, Volksmann, Demokrat — aber er war nie gemein, nie roh. Und nicht nur, weil seine trotzige Lebensgier von einer großen intelligenten Klarheit gelenkt und gerechtfertigt schien. Es waren seelische Kräfte zarter und inniger Art dieser bäuerischen Lebenslust beigemischt, Regungen, die ihr Schönheit und Wert gaben.

Was die Vitalität und Intelligenz dieses Schauspielers vermochte, habe ich vor sechs oder sieben Jahren einmal gesehen, als er in der Neuen Freien Volksbühne einen entsetzlichen Schmarren mit dem Titel ‚Macht' spielen mußte. Es war die Geschichte eines amerikanischen Industrieübermenschen im Kolportagestil: aber Licho erhielt uns drei Stunden wach und teilnehmend durch die Fülle fiebriger Energie, tobender Kampfkraft, trotzender Klugheit, mit der er dies Emporkömmlingsgespenst zu Fleisch brachte. Und doch lag in solch seltener Kraftentfaltung noch nicht sein Bestes. Das wurde sichtbar, wenn jene feinern Saiten seines Lebensgefühls zu schwingen begannen; und zwar fand ich die immer irgendwie an das Generationsproblem, an das Verhältnis von Eltern und Kindern geknüpft. Vielleicht lebte hier die Macht jüdischen Familiensinns im Schauspieler; aber der breite Bauernwurf seines Leibes ließ es nie zur Sentimentalität kommen: knorrigfest wuchsen diese Gefühle aus der Wurzel. Wenn er als Satin, im vierten Akt des ‚Nachtasyls', die Rede von den kleinen Kindern spricht — seine Augen leuchten schwarz, und seine Hände arbeiten rundend in der Luft, wie um das Unsagbare zu formen — das ist ebenso vollkommen gestaltete Menschlichkeit, wie wenn er als Hannes, in Schönherrs ‚Erde', mit den Kindern in ungeschlachtem Entzücken Haschen spielt oder hernach, der kinderlos alternde Bauer, verzweifelt dumpf auf die leere Wiege starrt. Die wilde Rache-Arie der Kinderliebe ging ihm als Roter Itzig ergreifend von den Lippen, und Shaws ‚Verlorenen Vater', den groben und doch so liebebedürftigen Mann, wußte er im tiefsten Kern zu fassen.

Er verstand so viel von Kindern, weil in all seiner schweren, russisch-phlegmatischen, breit hingelegten Männlichkeit doch unendlich viel Kindlichkeit saß: gute, treuherzig-dumme, unbeholfene Kinderart. Darum war sein erster großer Erfolg der arme Adolphe, in Strindbergs ‚Rausch', dessen gute Knabenaugen so traurig um die Eysoldtsche Dämonin irrten; deshalb gelang ihm die Tragik des zu jungen Malers Schwarz, in Wedekinds ‚Erdgeist', so gut wie die sanfte Komik des altklug-biedern Doktor Paramore, in Shaws ‚Liebhaber'.

Hier wäre noch Stoff zu vielerlei kostbaren Menschenwesen von Shakespeare bis zu Ibsen gewesen. Ich glaube, daß es bis zu Shylock und Borkman gereicht, daß es Macduff und Gregers Werle erfüllt, Kent und Stockmann getragen hätte — dies Element kindlicher Mannheit. Einstweilen bleibt als Lichos letzte vollste Leistung uns der russische Bauer im Sinn, den er im damals noch nicht modernen Hebbeltheater

spielte, der Sawa in Andrejews Stück. Dieser versunken wilde Bauerssohn, der mit Knabenhänden die Welt umwühlen möchte, dieser muskelfeste Mann, der mit hart klarer Intelligenz gegen abergläubischen Dumpfsinn Verzweiflungssturm läuft, dieser kindlich-kluge, starke Knabe und Mann: das war ein in sich vollendetes Menschenbild, wie es nicht oft gegeben wird. Auch auf unsrer Bühne sind die ganzen Männer — nur die kindlichen sind das! — selten genug. Wir wollen sie nicht mit leichtem Sinn verlieren.

Julius Bab

Simson und Delila

Von den in Betracht kommenden Leuten der skandinavischen Literaturlegion, die hinter ihren großen Führern brausend in Europa eingebrochen ist und sich besonders in Deutschland festgesiedelt hat, ist der Däne Sven Lange der Mann des leichtesten, skrupellosesten Handgelenks. Das typische Talent: er kann alles; aber allem fehlt der Funke; ganz innen ist alles aus zweiter Hand. ‚Die stillen Stuben‘, das Drama, mit dem er vor Jahren zuerst bei uns auftrat, war ein ganz gehalt- und geschmackvoller Aufguß des pangermanischen Bühnennaturalismus. ‚La Roncière und Marie Morell‘, ein kleines hystero-erotisches Epikum, das erst kürzlich erschienen ist, brauchte blos früher und besser geschrieben zu sein, um in Wassermanns ‚Schwestern‘-Band aufgenommen werden zu können.

Mit seiner jüngsten — im Deutschen Theater von Emil Geyer löblich geleiteten, von Biensfeldt und der Höflich auf ein anständiges Niveau hinaufgespielten — dreiaktigen Tragikomödie entpuppt er sich nun neuerdings als ein Strindberg für den Volksgebrauch. Um aber seiner Bestimmung fürs Schillertheater in jeder Weise gerecht werden zu können, ist das Stück im ersten Akt mit Wiedschem Witz und im letzten mit Sardouscher Würze versehen; allerdings immer in gefälligem und unaufdringlichem Maße. Der mittlere Akt, mit seiner Theaterprobe auf dem Theater, mutet zwar auch nicht mehr ganz frisch an — irgendwo in französischen Schwankküchen wird er schon zu Hause sein — aber er ist anfangs recht lustig und erschüttert gegen das Ende fast durch die knappe, schlagende Kontrastierung von Kulisse und Leben, den jähen Fall aus Schein in Sein.

Daß der Autor die mehr verzwickte als satirische Symbolik, die, windschief genug, auf der kalauernden Doppelbedeutung der biblischen und modernen Philister gebaut ist, ernst nimmt, ist sehr wahrscheinlich. Aber es ist viel weniger als belangvoll, nämlich kindlich, das ungleichschenklige Dreieck, das Frau Dagmar-Delila mit ihrem dichtenden Gatten Peter-Simson und ihrem schmatzenden Galan, dem Möbelmeyer, konstituiert, in gedanklich-verallgemeinernde Beziehung zu Kunst, Theater, Publikum zu bringen. Viel wichtiger und wertvoller wäre es gewesen, ein kurz angedeutetes, aber gleich wieder unterdrücktes Thema ernsthaft aufzunehmen und auszuführen: wie, in genauer Reziprozität zum Bürgerfrauchen, das nach dem Künstler als dem höhern Wesen, dem Erlöser, giert, das Kunstweibchen in die

Bürgerlichkeit hinunterverlangt, wo es ‚Ruhe' zu finden glaubt; zwei Tendenzen, die weiter nichts als die beiden sozialen Ausformungen des weiblichen Urtriebs zur Entspannung, Ichvernichtung, nach Aufgehen in einem andern Sein, darstellen. Aber dann wäre ja ‚Simson und Delila' ein ganz andres Stück und Sven Lange ein bedeutender Dichter geworden.

Harry Kalm

Runges Faust

Ins Friedrich = Wilhelmstädtische Schauspielhaus luden ein neuer Herr und ein neues Volk. Die Leitung Woldemar Runges wagte sich — hoffentlich um sogleich den Flug ihrer Pläne zu kennzeichnen — an ‚Faust'. Sie hatte es sich etwas kosten lassen, auch äußerlich eine grauere Vergangenheit zu verwischen: ein bischen Barock, ein bischen Renaissance in Foyer und Zuschauerraum; hochfarbene Deckengemälde waren eingelassen, Putten hielten freundliche Fruchtkränze. Stärker wirkte freilich das Bühnenbild: hier herrschte die einfarbige weiße oder bläuliche Wand, lediglich durch ein paar gotische Winkel in der Studierstube oder karges Gesträuch auf der Wiese gewandelt. Desto schärfer sah man dann, was diese kahlen Tücher an Menschengram und Menschenlust einschlossen. Das war manchmal, aber nicht immer anerkennenswert. In der Regie selbst hat Runge von Reinhardt doch noch nicht genug gelernt. Es war geradezu erstaunlich, wie wenig der todwunde Valentin, der doch in das Gesicht einer aufgeschreckten Stadt hineinschreit, von den ihn hölzern Umgebenden verstanden wurde, wie farblos das Lustgedränge auf der Osterwiese verlief. Nur die Groteskszenen waren hiervon ausgenommen; diese vollendeten sich sofort zu wirklicher Reife: in den Hexenküchenbroden trug Hermann Schiff als Hexe eine höllensatte Komik, in Auerbachs Keller schlug der Triarier Schmasow echte Stimmung aus dem Tisch, und Fräulein Weißleder war eine zuweilen ganz annehmbare Schwerdtlein.

Das Bestreben der Regie, den Schwerpunkt auf die Haupthandlung zu legen, war deutlich. Nur hatte sie leider für den Faust nicht die geeignete Kraft gefunden. Herr Zistig tat nicht Genüge. Er begann als Lungenspieler von Molenars Gnaden und wirkte später zu weichlich, zeigte sich nicht herb genug als Zweifelentlasteter, strahlend Verjüngter; er trieb ein Tremolo — wenn schon nicht stimmlich, da er nicht sang, so doch im Gefühl. Seine Partnerin Martha Axel überschwemmte gleich anfangs die Bühne mit einer allzu lyrischen Affektation, fand aber nachher ihrer Kunst besseres Teil und erreichte in den tragischen Auftritten zwischen Mariengebet und Kerkerszene ein anständiges Niveau. Doch blieb die einzige wirklich starke Leistung der Mephisto. Herr Rudolf Lettinger ist nicht nur eine Hoffnung, er ist schon eine Gegenwart. Da war kein verzerrter Mundwinkel, kaum eine ausschweifende Geberde, zu der diese Rolle den Dilettanten heftig lädt. Und wenn doch hie und da einmal ein charakterisierender Riß durch das Teufelsgesicht ging, so war das niemals bloßes Muskelspiel, so war es immer seelische Spiegelung. In Lettingers Auffassung hatte Mephisto

etwas von dem Monoculierenden, Befrackten, dem Weltmann, als den er sich in der Hexenküche selbst bezeichnet. Man hätte zwar der Gestalt ein wenig mehr von dem Titanesk-Brutalen gewünscht, das manchmal in Paul Wegeners Mephisto sich vulkanisch emporwirft; aber immerhin war Lettinger der Einzige, der innerhalb seiner selbst zu changieren wußte, mit seiner Rolle hierhin und dorthin wuchs und der sich stets erneuernden Forderung der Augenblicke gerecht wurde. Auch war er der beste Sprecher und wurde hierin nur von Mary Dietrich als Erzengel Michael und Böser Geist annähernd erreicht.

Heinrich Eduard Jacob

Der Arzt wider Willen

Die Sehnsucht nach der komischen Oper unsrer Tage, nach dem heitern Lustspiel, von wohlig tändelnder und geschmackvoll tiefergehender Musik umspielt, wird wohl niemals erfüllt werden. Herzliches Kichern, tränenfeuchtes Lächeln, munteres Geplapper und anspruchslose Genialität sind nicht von dieser Welt. Die Talente von heute spreizen sich selbstgefällig, und das Genie prustet, statt zu singen und zu tirilieren. Der Humor in der Musik ist eine unmoderne Sache, und ganz, ganz weit muß sich das Ohr zurückerinnern, um überhaupt hören zu können, was das eigentlich ist. Das ist wie eine ferne Provinz mit sanft ansteigenden Hügeln, bunten Blumen, murmelnden Bächen, stolzierenden Pärchen. Und die Sonne glänzt goldig, und nach feinem Puderstaub duftet es in der Luft.

An solch Bild erinnerte Gregors Saison-Eröffnung in der Komischen Oper, bei der Gounod als Buffonist ausgegraben wurde. ‚Der Arzt wider Willen' nach Molières Text wurde im Jahre 1858 geschrieben und präsentierte sich jetzt nach über fünfzig Jahren dank der glänzenden Aufführung noch höchst vorteilhaft. Daß diese Musik rechte Epigonenmusik ist, darüber kann kein Zweifel sein. Abgesehen von den beabsichtigten Anlehnungen an die Altmeister der französischen Schule, die mit gravitätisch einherstolzierenden Streichsätzen, mit breiten Trillern am Ende dem Ganzen ein archaisierendes Mäntelchen umhängen, haben auch unbeabsichtigte Anklänge an die klassischen Meister der Buffo-Oper, vor allem Rossini, das Werkchen gestempelt. Und von ferne lächelt Mozart verschmitzt . . . . Das sprudelt und plaudert ohne Unterlaß in den vierzehn Nummern dieser Partitur. Unterhaltsam und mit manchem hübschen Scherz durchsetzt, plätschert diese Musik dahin: im Grunde leer und physiognomielos, aber immer geschmackvoll und hübsch gemacht. Das ist das Liebenswürdige an Gounod, was diese Couplets, Arien und Ensembles heute noch genießbar macht, daß er den Abstand zwischen dem Genie seiner Vorbilder und seinem kleinen Talent, dem das komische Genre trotz alledem fern lag, zu wahren wußte.

In der Aufführung Gregors war aus der opéra comique eine burleske Oper geworden, und das Tempo war dementsprechend con fuoco. Das war gut so; denn die reichlichen Prügel und die medizinischen Instrumente dürfen nicht zu lange verweilen. Das Ganze atmete die Ausgelassenheit eines derben Fastnachtspiels. Da

war eine Bühne auf der Bühne, von der herab die Auftritt-Couplets getrost ins Publikum hineingesungen werden konnten; da waren die beiden Diener von überwältigender Komik; da waren im zweiten Akt das hintereinander auftretende lauschende Gesinde des Herrn Géronte; da war die komische Gruppierung der vier Stühle, die auch mitzuspielen scheinen. Maximilian Moris hat mit dieser Inszenierung wieder eine eminente Talentprobe gegeben. Bis auf die Hirtin der Lena Heide, die bei ihrem Solo im ersten Akt so sehr versagte, daß ich glauben möchte, ihr Name stand nur versehentlich auf dem Zettel, wurde gut gesungen und noch besser gespielt. Den Löwenanteil hatte Desider Zador als Sganarelle, der prächtig bei Stimme war und Humor und gute Laune nur so von sich sprühte. Daneben wären Emmy Seebold, Mathilde Ehrlich und Susanne Bachrich zu nennen. Ein besonderes Lob aber verdienen Wissiak und Kreuder, die beiden meistbeschäftigten und viel zu selten genannten Biensfeld und Waßmann der Komischen Oper. Das sind die beiden besten Chargenspieler, die man jetzt auf der Opernbühne sehen kann, in der kleinsten Rolle immer gut und dabei von unversieglicher Komik und Lustigkeit. Und das will was bedeuten, wenn man über fünfhundert Mal ‚Hoffmanns Erzählungen' hinter sich hat! Fritz Jacobsohn

Durch ein Temperament

Wem wäre bei der Kunde von Vernichtungskatastrophen, beim tragischen Zusammenprall von Menschenwerk und Elementenkraft nicht schon einmal der Genießergedanke aufgestiegen: Wie schade, daß kein Dichter zugegen war, der dem Ungeheuren in Worten Gestalt zu geben vermochte! Nachwachsende Geschlechter noch haben es häufig beklagt. Bei einem der großen Unglücksfälle aus jüngster Zeit aber war der Wunsch erfüllt, das seltene Zusammentreffen Ereignis: Das Karerseehotel, eine in kahle Hochalpeneinsamkeit gebreitete, von Hunderten an letzten Komfort gewöhnten Menschen just bewohnte Luxuskarawanserei, fiel einer Feuersbrunst zum Opfer — und der Dichter Ludwig Fulda stand vor der Tür seines Hauses und sah zu. Das Gesehene bannte sein Griffel, und das Berliner Tageblatt übergab es der Menschheit.

Wenn die Könige bauen, haben die Kärrner zu tun. Wir sammeln, was der Dichter dem Ausdrucksschatz der Sprache an neuen Werten zuführt.

„Prächtige Gesellschaftsräume" besaß das Karerseehotel. Heute aber ists nur noch: „ein rauchender Trümmerhaufen". Doch, gottlob: „Opfer an Menschenleben" hat das Feuer nicht „gefordert". Trotzdem es sich mit — womit wohl? — „mit rasender Schnelligkeit" verbreitete, und die Fremden in — worin doch? — „in unbeschreiblicher Panik und Verwirrung" flüchteten. (Unbeschreiblich . . . bescheidener Dichter!) Aber die Feuerwehr, fragt der atemlose Leser? Was machte sie? „Heroische Anstrengnugen" prägt gelassen der Poet. Und in seinem vom schönen Wahnsinn rollenden Auge spiegelt sich: ein Bild. Aber was für eines! Grüble nicht, Leser; du kommst doch nicht darauf; du nicht! „Ein grandioses Bild!" Jawohl: ein grandioses Bild „bot" das Feuer mit dem

Hintergrund der — „gewaltigen Dolomiten"! Wir staunen. Wer anders als der Barde vermöchte Gebirgswucht mit einem einzigen Adjektiv so vor uns aufzubauen! Wir stammeln Dank. Aber der Bildner duldet kein Verweilen. Rastlos weiter drängt der wilde Gesang. Haus und Berge stehen schon vor uns. Noch fehlt der Platz um das Hotel. Der „wirkt". Wie? Wie wirkt er? Unsre Spannung ist nicht mehr zu zügeln. Aber Dichters Wortmacht übertrifft auch höchstgespannte Erwartung. „Wie ein erobertes Kriegslager." Da habt Ihrs! „Der Platz um das Hotel wirkte wie ein erobertes Kriegslager. Elegante Damentoiletten, Wäsche, Schuhwerk und Habe aller Art lag auf der Erde zerstreut". Du scheinst betreten, Leser? Wie — so habest du dir „ein erobertes Kriegslager" nicht vorgestellt? Sei nicht kleinmütig, Leser. In Dichters aufgeregter, blitzschnell assoziierender Phantasie steigt wohl das Bild eines andern „Lagers" auf, um das es eben auch gerade heiß hergegangen ist. Wer hält sich mit pedantischem Rechten auf, wo draußen und drinnen Flammen prasseln! Die umliegenden kleinern Hotels werden von Obdachlosen „gestürmt"! Für ein Fuhrwerk nach Bozen fordert „man" — was doch gleich? — „horrende" Preise! Ein Dieb wird abgefaßt — wie? wo? — „in flagranti"! Der Betriebsschaden ist — „unübersehbar"! Na, überhaupt! Und auf das verbrannte Hotel, das „nur noch ein rauchender Trümmerhaufen und bis auf die Umfassungsmauern zerstört" ist, auf diese Brandstatt starrt am nächsten Tage der Poet und fühlt: daß hier etwas „herrscht". Ein Grauen oder auch ein Schauder überfällt uns. Denn was hier „herrscht" das ist — du hältst es nicht für möglich; aber, wahr und wahrhaftig, sie ist es, sie selbst: — „die Ruhe eines Kirchhofs". Und die letzten Fremden suchen, suchen — ja doch, nur Mut! — sie „suchen das Weite".

Hab ich zuviel versprochen, Leser? Wie „stehst" du nun? Zu deiner Ehre hoff ichs: „erschüttert".

Montanus

Für Peter Altenberg

Eine Reihe namhafter österreichischer und deutscher Schriftsteller und Künstler wendet sich mit folgendem Aufruf an die Oeffentlichkeit:

„Peter Altenberg, der seit sieben Monaten mit einem schweren Nervenleiden gekämpft hat, ist jetzt wieder genesen. Trotzdem die nächsten Freunde des Dichters ihm bisher die Kosten seiner Krankheit ein wenig zu erleichtern versuchten, erfordert die noch lange Zeit notwendige sorgfältige Pflege bedeutend mehr Mittel, als im kleinen Kreise zusammenkommen können. Der Dichter und seine Freunde hoffen nun zuversichtlich, daß auch Fernerstehende mit dazu helfen werden, dem Dichter seine wiedergewonnene Gesundheit zu erhalten und ihm sein ferneres sorgenvolles Leben zu erleichtern. Wir wenden uns daher an alle Gönner und Gönnerinnen des Dichters und bitten sie, Unterstützungen an Peter Altenberg, Wien I, Wallnerstraße 17, oder an S. Fischer Verlag, Berlin W, Bülowstraße 90, einzusenden. Die Zeitschrift ‚Neue deutsche Rundschau' zu Berlin wird über die eingesendeten Spenden öffentlich quittieren."

Aus der Praxis

Annahmen

Ernest Adam: Die Frau von vierzig Jahren, Schauspiel. Hannover, Deutsches Theater.

Leopold Adler: Drei Siege, Schauspiel. Gera, Hoftheater.

Leonid Andrejew: Tage unsers Lebens, Schauspiel. Wien, Residenzbühne.

Otto Anthes: Frau Julias Untreue, Vieraktiges Schauspiel. Wien, Neue Wiener Bühne.

Georges Feydeau: Die Knospe, Komödie. Wien, Josefstädter Theater.

Carl Hauptmann: Drei Panspiele. Cöln, Schauspielhaus.

Gustav Hochstetter: Der Tausendste, Dreiaktiger Schwank. Berlin, Thaliatheater.

Martin Langen: Don Juan, Schauspiel. Cöln, Schauspielhaus.

Sabatino Lopez: Wirbelwinde, Dreiaktiges Lustspiel. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Franz Molnár: Liliom, die Geschichte eines Strolches. Berlin, Deutsches Theater.

Armin Petersen: Gehorsam? Schauspiel. Gera, Hoftheater.

Ernst Preczang: Gabriello, der Fischer, Vieraktige Burleske. Weimar, Hoftheater.

Karl Schönherr: Glaube und Heimat, Die Tragödie eines Volkes. Mannheim, Hoftheater.

Eduard Stucken: Lanzelot, Drama. Cöln, Schauspielhaus.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

11. 8. Georg Okonkowski: Die Hoffnung des Landes, Dreiaktiges Lustspiel. Freienwalde, Kurtheater.
Franz Wagner: Das Schweinchen, Dreiaktiger Schwank. Baden bei Wien, Stadttheater.

12. 8. Ludwig Thoma: Erster Klasse, Einaktiger Bauernschwank. Egern, Tegernseer Bauerntheater.
Olga Wohlbrück: Bilanz, Dreiaktiges Schauspiel. Liebenstein, Kurtheater.

14. 8. Marie Eiselt: Ihr sollt nicht stehlen, Dreiaktiges Schauspiel. E. von Rappart: Sonnenwende, Ein Akt. Naumburg, Stadttheater.

16. 8. Eduard Eugen Ritter: Vorurteile, Dreiaktiges Schauspiel. Friedrichroda, Kurtheater.

17. 8. Felix Philippi: Pariser Sitten, Sechs Einakter. Leipzig, Linsemann-Ensemble.

21. 8. Leo Walther Stein: Landtagswahl, Komödie. Friedrichroda, Kurtheater.

23. 8. Jacques Burg und Otto Hoburg: Trudes Tagebuch, Lustspiel. Helgoland, Kurtheater.

24. 8. Justus Wolfram Schottelius: Marina, Fünfaktiges Schauspiel. Hameln, Sommertheater.

26. 8. Adam Hofmann: Der Ehestandsballon, Dreiaktiges Satyrspiel. Dresden, Zentraltheater.

2) von übersetzten Dramen

Sven Lange: Simson und Delila, Dreiaktige Tragikomödie. Berlin, Deutsches Theater.

William Somerset Maugham: Wann kommst du wieder? Dreiaktiges Lustspiel. München, Ensemble des berliner Neuen Schauspielhauses.

3) in fremden Sprachen

Hall Caine: Die ewige Frage, Vieraktiges Drama. London.

Ernesto Re: Salomone, Dreiaktiges Drama. Mailand, Olimpia.

Guglielmo Zorzi: In fondo al cuore, Komödie. Mailand, Olimpia.

Neue Bücher

Arthur Babilotte: August Strindberg, Das hohe Lied seines Lebens. Leipzig, Xenienverlag. 134 S.

Georg Braschowanoff: Richard Wagner und die Antike. Leipzig. Xenienverlag. 224 S.

Alexander Engel: Vorhang auf! Zweihundertfünfzig Witze und Anekdoten vom Theater. Wien, Moritz Perles. 128 S. M. 1,80.

Dramen

Victor Auburtin: Das Ende, Dreiaktiges Schauspiel. 126 S. Der Ring der Wahrheit, Dreiaktiges Märchenspiel. 123 S. München, Albert Langen. M. 2,—.

Richard Freyen: Der Führer, Fünfaktiges Schauspiel. Berlin, Dr. Wedekind & Co. 159 S.

Otto Gysae: Höhere Menschen, Dreiaktiges Schauspiel. München, Albert Langen. 159 S. M. 2,—.

Knut Hamsun: Spiel des Lebens, Vieraktiges Schauspiel. München, Albert Langen. 166 S. M. 2,—

Sven Lange: Simson und Delila Dreiaktige Tragikomödie. München, Albert Langen. 156 S. M. 2,—.

Zeitschriftenschau

Walter Behrend: Ein Komödiantenroman (Heinrich Manns ‚Kleine Stadt'). Theater II, 1.

Oscar Bie: Fanny Elßler. Neue Rundschau XXI, 9.

Carlos Droste: Wagnersche Charaktertypen. 1. Loge und Alberich. Bühne und Welt XII, 22.

Edmund Edel: Ueber berliner Cabarets. Theater I, 24.

Eduard Glock: Jacob Lenz. Neue Rundschau XXI, 9.

Hans Hecht: Shakespeare und die deutsche Bühne der Gegenwart. Germanisch-Romanische Monatsschrift II, 6.

Martin Jacobi: Der Ursprung der Oper. Beilage zur Vossischen Zeitung 35.

Adolph Kohut: Erinnerungen an Carl Formes. Bühne und Welt XII, 22.

Paul Landau: Der deutsche Roscius (Konrad Ekhof). Der neue Weg XXXIX, 34.

Die Tänzerin der Romantik (Marie Taglioni). Der neue Weg XXXIX, 32.

Hermann Meister: Anzengruber und das Theater. Wage XIII, 34/35.

Max Meyerfeld: Shakespeare-Nachdichtungen. Literarisches Echo XII, 23.

Heinz Michaelis: Poesie und Schauspielkunst. Der neue Weg XXXIX, 33.

Max Morold: Das Ballett der wiener Hofoper. Westermanns Monatshefte LV, 1.

Salzburger Mozartfeier. Wage XIII, 34/35.

J. E. Poritzky: Neues von und über Strindberg. Literarisches Echo XII, 23.

Hermann S. Rehm: Das Lustspiel der Chinesen. Der neue Weg XXXIX, 32.

Leopold Schmidt: Direktor und Autor. Kunstwart XXIII, 23.

Hans Wantoch: Heinrich Anschütz. Der neue Weg XXXIX, 33.

Engagements

Berlin (Lustspielhaus): Paul Koerner.

(Modernes Theater): Max Zilzer 1910/13.

(Neues Schauspielhaus): Aurel Nowotny.

Beuthen (Stadttheater): Herbert Hohenfels, Albert Rex 1910/11.

Brünn (Stadttheater): Clarisse von Robert 1910/12.

Coblenz (Stadttheater): Else Dohmen 1910/11.

Cöln (Metropoltheater): Bella Frankhé 1910/13.

Czernowitz (Stadttheater): Mizzi Schönbeck 1910/11.

Düsseldorf (Lustspielhaus): Rita Grabow 1910/11.

(Schauspielhaus): Eugen Dumont.

Elberfeld (Stadttheater): Käthe und Paul Kurzbuch.

Eisenach (Stadttheater): Fernand Walden 1910/11.

Gablonz (Stadttheater): Oscar Walleck 1910/11.

Göttingen (Stadttheater): Hans Reusche.

Güstrow (Stadttheater): Robert Behn, Louise Hiller-Behn, Meta Rosé 1910/11.

Kattowitz (Neues Stadttheater): Franz Sprössig 1910/11.

Königsberg (Stadttheater): Max Hohn 1910/13.

Leipzig (Schauspielhaus): Victor Bergen 1910/13.

(Vereinigte Stadttheater): Käthe Sollnes 1910/11.

Linz (Landestheater): Richard Liebesny.

Mährisch-Ostrau (Stadttheater): Julius Kataj 1910/11.

Metz (Stadttheater): Ernst Matter 1910/11.

München (Volkstheater): Friedrich Ettel 1910/11.

Philadelphia (Deutsches Theater): Georg La Tour-Albrecht, Julius Neumüller 1910/11.

Stettin (Bellevuetheater): Walter Truhlsen.

(Stadttheater): Charlotte Dorfeld 1910/11.

Wilhelmshaven (Stadttheater): Elfriede Heller-Süßenguth, Hans Necking, Nadia Sendahl, Fred Vogeding.

Zittau (Stadttheater: Edmund Kosseg, Steffi Pfeffer-Teutsch 1910/11.

Die Presse

Heinrich von Kleist: Penthesilea, Tragödie. Literarische Gesellschaft (Akademische Bühne) im Lessingtheater.

Lokalanzeiger: Angeblich war es Kleists ‚Penthesilea‘. In Wahrheit mußte man sich mit drei langen Monologen der Amazonenkönigin begnügen, die sie, hin und wieder von einer der drei noch mitwirkenden Personen unliebsam unterbrochen, in drei Abschnitten von 8 Uhr 25 bis 9 Uhr 40 Minuten vortrug.

Berliner Tageblatt: Herr Jacob Walser hat sich den armen Kleist in seinem diffizilsten Werk vorgenommen, hat ihm den Kopf abgeschlagen und die Beine und die Arme und ihn auf weniger als die Hälfte reduziert. Auf dem Zettel wird dem Schlächtergesellen dann noch seine „seltene dramaturgische Kühnheit“ attestiert. Den Ausdruck „Kühnheit“ finde ich zu schwach, den Ausdruck „dramaturgisch“ übertrieben.

Morgenpost: Man muß feststellen, daß sich seit Menschengedenken noch nie so viel dramaturgische Ungeschicklichkeit und jeglicher Mangel an künstlerischem Verständnis öffentlich zu zeigen gewagt hat.

Börsencourier: Kleist ist sein Leben lang vom Unglück verfolgt worden — nun lassen sie ihm auch im Grabe keine Ruhe, und indem sie vorgeben, ihm zu dienen, seinen Manen Altäre zu erbauen, verhöhnen und bespeien sie ihn.

Tag: Man ist ganz wirr und niedergeschlagen, als hätte man einen schreckhaften, unbegreiflichen Traum gehabt. Wie war das nur? Man kam zu einer Aufführung der hitzigsten Kleist-Tragödie und sah eine komische, aber nicht lustige Parodie.

B. Z. am Mittag: Periodisch belästigt die Literarische Gesellschaft Publikum und Kritik und hat verdienten Spott davongetragen. Jetzt hat sie aber eine Penthesilea-Verhunzung geliefert, die so bodenlosen Kunstunverstand und grotesken Dilettantismus beweist, daß fortan die Akten über diese merkwürdige Vereinigung geschlossen bleiben müssen.

Vossische Zeitung: Bearbeitung, Aufführung und Regie waren einander wert. Auf den Verlauf der herausgerissenen, aus allen Wunden blutenden Szenen, die obendrein zum Teil dem blutigsten Dilettantismus preisgegeben waren, näher einzugehen, hieße dem barbarischen Versuch zu viel Ehre antun.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 37
15. September 1910

Hermann Essig / von Franz Blei

Forte dei Marmi, Versilia, 7. August 1910

Sehr geehrter Herr, man sagte Ihnen, daß ich diesen Dichter sehr liebe, und Sie fragen mich, ob ich etwas über die Komödien von Essig schreiben wolle. Gern, wenn Sie damit zufrieden sind, daß ich den Theaterdirektoren mit guten Gründen zurede, diese Komödien zu spielen. Und um den für sie wichtigsten Grund gleich zu erledigen: sogar die Theaterkassierer werden die Stücke (die bei Paul Cassirer in Berlin erschienen sind) vortrefflich finden.

*

Daß heute einer mit Liebe zu den Menschen lustig ist, das ist selten. Daß einer über sie lacht und sie doch gern mag, scheint unzeitgemäß beim allwöchentlichen Simplizissimus, der meinen ließe, wir müßten außerordentliche Satiriker haben, wo wir doch nur Geärgerte sehen, die ihrer Zeit das, worin sie sie enttäuscht, bissig ins Gesicht sagen. Wir haben sehr viele Witze, alte und neue, und Stücke daraus. Aber wenn wir eine Komödie spielen wollen, dann ist sie von Molière oder Shakespeare oder Kleist. Den Heutigen glaubt man sie nicht, auch wenn sie ihnen gelingt, wie Hofmannsthal in ‚Cristinas Heimreise‘, oder man beeilt sich, sie „doch eigentlich schwankhaft“ zu finden, wie Bahrs ‚Konzert‘ oder Eulenbergs ‚Natürlichen Vater‘. Man kann eben vortrefflich die Menschen auslachen, aber gern haben kann man sie nicht mehr, und so hält man den, der es doch kann, für einen Possenreißer. Deshalb kennt und liebt diese Zeit ihre Dichter nicht, denn die Dichter lieben die Menschen, wenn auch oft so, wie der fromme Atheist Gott liebt. Deshalb ist diese Zeit auch für den Tragiker unfähig, denn man kann, wenn man die Menschen nicht liebt, auch nicht mit ihnen leiden. Heute ist man blos wehleidig, das Traurige hält man für tragisch, das Malheur für Schicksal. Nun aber wahren die Dichter das Gut, sind an die Wurzeln der Dinge gekettet, und ist ein Verdorren nicht möglich. Wahrheiten der theoretischen Erkenntnis haben ein kurzes Leben, doch dauernd sind die intuitiven Erkenntnisse der Dichter. Das ist ihr mo-

ralischer Beruf: sie haben die größte Humanitas; unter allen Menschen die Menschheit am intensivsten, bis zum Schmerzlichen, zu lieben, ist Bedingung ihres dichterischen Existierens.

*

Die beiden Komödien von Essig sind äußerst lustige Theaterstücke, muß ich hier schnell für die Direktoren einschalten, damit sie den Dichter Essig nicht etwa für den sogenannten Dichter halten, wie sie ihn schreckenvoll in Dutzenden von Exemplaren kennen. Und gleich auch noch, daß er sich der Prosa bedient, und daß er gar nicht auf die sogenannte determinierte Psychologie von Auftritt und Abgang versessen ist. Es kommt alles höchst lustig und frisch daher, und hat doch Gefüge, Verhältnis, Sinn und Bezug, daß man sich wundert, wie ein so sauber gerissener Plan dem unmittelbaren Lebhaften des Spiels nichts nehmen konnte. Nun weiß es ja schon jedes Kind, daß es so etwas wie Theaterroutine nur dort gibt, wo vom Dramatischen nicht die Spur ist. Man braucht blos ein auf seine Routine gerühmtes Stück zehn Jahre nach seinem Saisonerfolg zu spielen, um der ganzen dramatischen Unfähigkeit gähnend gewahr zu werden. „Ein schlechtes Drama, aber ein gutes Theaterstück" ist eine Kategorie des Kassenrapports, aber keine der Theaterkunst oder gar des Dramas. Und: ein gutes Drama, aber ein schlechtes Theaterstück — das gibt es überhaupt nicht. Dieser Dichter Essig ist ein eminenter Dramatiker, deshalb sind seine Dramen ‚routinierte Theaterstücke'.

*

Bei einem hübschen Dorfmädel will jeder Bursche wohl gern schlafen, aber heiraten mag sie keiner, oder die Alten erlaubens nicht, denn sie ist völlig arm. Das wird ihr schließlich zu dumm, und sie stiehlt sich eine Kuh: die Werber haben es nun höchst eilig und ernsthaft. Ich könnte noch viel mehr von dem sogenannten Inhalt erzählen und damit das Stück doch nicht deutlich machen: gelänge das so erzählend, so wär' es kein Drama, oder ein schlechtes, mißglücktes; es ist aber ein vorzüglich gelungenes. Man ist mit den ersten Sätzen in das Geschehnis gezwungen, fühlt, hier rollt sich ein Heiteres auf, wird ein glückliches Gebilde eines herzlichen Dichters Leben. Nichts passiert von außen hinein: aus diesen Menschen heraus, und weil sie so sind, passiert alles. Kommt auch zum Schluß ganz prächtig der liebe Amtmann aus der Maschine, denn es ist ein Spiel, eine Erfindung: da stehe also ein heiterer Schlußpunkt und nicht das Fragezeichen, wie das Leben es immer setzt, wo es einen Abschnitt macht, der nie ein Abschluß ist. Diese Komödie Essigs heißt ‚Die Glückskuh': man wird sie in hundert Jahren noch die glückbehaglichste Komödie unsrer Zeit nennen, wie Hofmannsthals ‚Cristina' die lieblichste und Sternheims ‚Riesen' die spirituellste.

*

‚Die Weiber von Weinsberg' heißt Essigs andre Komödie. Das Kostüm dieser Anekdote will einmal vorkommen, wird aber gleich vom Dichter, der keine Anekdote dramatisierte, zurückgeschoben. Also: Das Jungferchen Margretlein steht in irgend einem Winkel des Marktplatzes am Schandpfahl. Die Gesandtschaft der Belagerer tritt auf, um mit den Belagerten zu unterhandeln. Jener Hauptmann erblickt das Margretlein, das in allen diesen Szenen gar nicht weiter mitspielt, eine völlige Statistin ist (sonst die Hauptperson!) und sagt mitten im Gespräch mit dem Bürgermeister zu dem: „Hexe, was?" Der Bürgermeister: „Jawohl, Hexe." Und die Verhandlung nimmt ihren Fortgang. Frauenzimmer an Schandpfählen waren damals nicht sonderlich bemerkenswert, denn man hatte alle Tage davon. Das Stück im beiläufigen Satz verläuft so: Margretlein will ihren fünfzigsten Geburtstag durchaus nicht mehr als Jungfrau erleben; in ein paar Stunden hat sie das Alter, ist also keine Zeit zu verlieren, kein Mittel zu scheuen. Naiv, rührend und verschlagen will sie ihren Willen, tut dies, jenes und wirft schließlich auf Siegfried, den jungen, starken, blöden Schmiedegesellen und Bräutigam einer andern, ihr Begehr. Der andern versteckt sie ihn, weil ein Befehl ist, daß alle Männer zum Entsatz von Weinsberg ausziehen müssen, versteckt ihn und möchte an ihn das verlieren, was zu behalten sie nicht älter als fünfzig werden will. Man findet ihn bei ihr, den Jungen bei der Alten, und allerlei noch hilft mit, daß man sie für eine Hexe hält. Und kriegt doch zum Schluß den alten Junggesellen auf ihren Buckel, der sich allher so lebhaft gewehrt hat und froh ist, auf dem Margretlein sein Leben zu retten. Man kann an dieser bewegten, kunterbunten Komödie bewundern, wie jeder der vielen darin agierenden Menschen sein persönliches Teil an der Komödie hat; es gibt wie in der ‚Glückskuh' (und hier, in den ‚Weibern' noch in größer gesetzten Schwierigkeiten) kein ‚Motiv', das von außen her in diese Menschen hineingeschoben wird, damit sie zu agieren anfangen. Jeder hat sein Wesen und bekommt, daß er es zeigt, nichts hingestellt als der andern Wesen, und das Spiel läuft ab. So ist es schwer, in diesen Stücken den Helden zu nennen; es ist eigentlich niemand da, um den herum geschieht; höchstens einer, der das Licht in stärkerer Brechung zurückwirft, das vom andern auf ihn fällt. Die lachende Güte zu den Menschen, die in diesem Dichter ist, zeichnet keine seiner Personen aus, oder vielmehr: sie zeichnet sie alle aus, keine geht unbeschenkt. Aber das ist aus Menschlichem erklärt. Dichterisch ist es wohl so, daß diese Komödien keinen Apparat haben, sich aus den Menschen ergeben und nicht aus den äußern Akzidents; nicht einmal die Natur spielt mit, viel weniger ein Naturereignis. So ganz aus den Menschen ist das Spiel gewonnen, gibt dem geringsten darin seine Wichtigkeit: keiner läuft als ein bloßes Profil herum, die letzte Magd ist sichtbar von allen Seiten, dreht sich. Es ist wie bei einer Uhr: ein Rad greift ins andre,

dreht es herum — die Uhr geht. Meistens aber in heutigem Theater steht einer bei einem kaputen Werkel, stupft mit dem Finger hinein — es sieht blos so aus, als ob sie ginge, denn nur der Finger funktioniert, die Uhr aber steht. Manchmal stupft der Finger unablässig — man sagt dann, der Mann hat Theaterroutine.

*

Ich schrieb Ihnen dieses über Essigs beide Komödien aus der Erinnerung an sie, deren eine ich vor etwa einem, die andre vor einem halben Jahre las. Aber so lebhaft ist die Erinnerung daran, als ob ich die beiden Stücke eben nicht gelesen, sondern gesehen und gehört hätte; so stark ist die suggestive Kraft dieses Dichters; und ist so stark, weil er keinen Trick braucht, auch den psychologischen nicht; weil er als ein Dichter (wie Paul Claudel das Tragische) das Komische aus dem Ineinandergreifen der Menschhaftigkeit hat, aus dem Schicksal, das des einen Art und Leidenschaft an Art und Leidenschaft des andern schlingt: nicht aus äußern Gründen, sondern weil sie auf diesem Fleck Erde miteinander leben, nichts als leben.

*

Soeben schickt man mir, was Julius Hart sich über Essig kombiniert hat, und ich erzürne mich über dieses wortreiche Bekenntnis der Unfähigkeit, von einem Dichter ergriffen zu werden; eine Seite Lesens genügt dem Kunstfrohen, des Naiv-Originalen in Essigs Komödien sich bewußt zu werden, und hier redet dumm-witzig einer von diesem Dichter als Macher und Spekulanten! Essig soll es sich nicht kümmern lassen: man hat in diesen letzten drei Jahrzehnten so viele Macher und Spekulanten Dichter genannt und nennt die Dichter, die wir haben, noch immer die „lebensfremden Aestheten“, daß ihm Julius Harts Gerede den Glauben an sein Dichtertum nur stärken kann, wenn anders er das Zeug selbst für diese verkehrte Wirkung nicht zu gering achtet.

Aphorismen / von Christian Morgenstern

Der wird das Drama der Gegenwart schreiben, der in die eine Hand die Vergangenheit, in die andre die Zukunft nimmt.

*

Ein schottischer Uhrmacher hat die Buchstaben der Hamlet-Rolle und die Buchstaben der Faust-Rolle zusammengezählt und die merkwürdige Endeckung gemacht: wenn man die I-Punkte der englischen Ausgabe mitrechnet, erhält Hamlet ein Plus von 555; wenn man die I-Punkte des Faust mitrechnet, erhält dieser ein Plus von genau 1110.

*

Gordon Craig möchte Stücke ohne Text haben. Ich bin für Stücke, in denen allerdings fortwährend gesprochen wird, aber nicht dem Sinne mehr, nur noch dem Rhythmus nach.

Gorki und Hauptmann

Der Ton macht die Musik auch dieser russischen Elendssymphonien, aus denen allen dasselbe Elend klingt. Gogol lachte über sein Rußland; aber er wollte mit Recht beachtet wissen, „daß hinter seinem Lachen bittere Tränen verborgen seien". Tschechow weinte über sein Rußland und schämte sich dieser Schwäche nicht. Gorki möchte nicht weniger als Shakespeare sein und uns mit ungerührter Sachlichkeit zeigen, wie sein Rußland ist. Er trachtet ernstlich nach Gerechtigkeit. Er schiebt nicht die Schuld auf die Alten, um die Jungen zu verherrlichen; sondern er stellt einer ehrlichen Jugend ein korruptes Alter und einem anständig gebliebenen Alter eine frühverdorbene Jugend gegenüber. Diese Objektivität geht fast bis zur Symmetrie, und diese Symmetrie ist es, die die Szenen im Hause Kolomeizews starr und stumpf macht. Hier ist nichts mehr von der stürmischen Subjektivität des Gefühls, die aus Gorkis Anfängen glühte. „Wohin Sie nur mit dem Finger weisen — überall leidet ein Mensch!" Dieser Aufschrei einer erlösenden Nächstenliebe war das helle und heiße Leitmotiv der ‚Kleinbürger', des ‚Nachtasyls'. ‚Die Letzten' aber haben resigniert und führen die Stimmung der Resignation schon im Titel. Vererbung, das Leben, ihr Haus und ihr Land haben sie verpfuscht und gebrochen. Es ist ein Zustand, der als gegeben und unentrinnbar vom Dichter hingestellt und von seinen Gestalten hingenommen wird, und in den wir Zuschauer am Anfang hineingestoßen, und aus dem wir zum Schluß zermürbt und zerwalkt, aber gänzlich unbereichert entlassen werden. Wir wissen nämlich bereits seit einiger Zeit, daß in Rußland die Beamten grausam, feige und bestechlich und die Revolutionäre sehnsüchtig, hysterisch und schwach sind. Gorki findet für den einen wie für den andern Typus keineswegs originelle, sondern nur besonders krasse Beispiele. Er vermehrt Szene für Szene unsre Qual, ohne unsre Kenntnis des menschlichen Herzens und der sozialen und politischen Zustände seiner Heimat irgendwie zu erweitern. Aber freilich — er müßte nicht Gorki sein, wenn es in diesen vier unendlichen, gleichförmigen, folternden Akten nicht doch ein paar Augenblicke von dichterischer Stärke und Schönheit und sogar von einer neuartig schillernden Beleuchtung gäbe: es sind die, viel zu seltenen und viel zu kurzen, Situationen, die einer der Teilnehmer als ‚tragisches Tingeltangel' bezeichnet. Ein Moment der Ergriffenheit wird plötzlich skurril verzerrt, oder aus der Komik übertriebener Schreckbilder öffnet sich jäh ein Ausblick in die Lebensgefährlichkeit dieser Schreckbilder. Man

könnte an Wedekind denken, wenn dergleichen systematisch geschähe. Bei Gorki geschieht es zwei, drei Mal, um dann allerdings desto heftiger zu überraschen und zu packen. Das soll man einräumen. Aber die Totalität kann es nicht retten.

Warum wird solch ein Stück gespielt? Weil es von Gorki ist? Ein Deutscher muß lange warten, bis er mit einem Werk weit höherer Ordnung an die Reihe kommt, und der kommt nie, und namentlich nie in den Kammerspielen, an die Reihe, der ‚Simson und Delila' nicht in jeder Hinsicht übertrifft. Auch als dritte und vierte Premiere hat Reinhardt ausländische Stücke angekündigt, und wüßte man nicht — aus einer bessern Beherrschung der zeitgenössischen Literatur, als sie angestellten Dramaturgen eigen zu sein pflegt — wie viel deutsche Stücke nicht nur von künstlerischem, sondern auch von theatralischem Wert auf der Straße liegen, so könnte man an der Gegenwart unsrer Dramatik verzweifeln. Die einzige Rechtfertigung für Reinhardt wäre eine szenische Aufgabe, die ihn als Regisseur, oder eine Fülle von ergiebigen Rollen, die ihn als Freund und Erzieher seiner Schauspieler lockte. Die Regie der ‚Letzten' führte, nicht schlecht, Herr John Gottowt, und die Rollen sind nicht dankbarer und nicht undankbarer als bei zahlreichen deutschen Autoren. Wohl aber wünschte man diesen deutschen Autoren, daß ihnen immer eine Vereinigung so ausgezeichneter Darsteller zu Hilfe und zugute käme. Mit einer Ausnahme erfuhren Alte und Junge, Böse und Brave diejenige Verkörperung, die man als die ideale preisen müßte, wenn sich nicht angesichts dieser gehäuften Gräuel unsre armen Nerven manchmal nach einer Herabminderung so vollkommener Naturtreue gesehnt hätten. Man war beinahe den Schauspielern persönlich dankbar, die einen mildern Schlag Mensch repräsentieren durften, also Frau Neustädter, die das Joch einer dreißigjährigen unglücklichen Ehe mit einer so rührend schlichten Ergebenheit trug, als wäre sie in diesem Musterensemble künstlerisch aufgewachsen, und dem trefflichen, dem vortrefflichen Herrn Tiedtke, der einem romanhaften Edelmut den Ton und die Farbe des Lebens gab. Dieses geschlagenen Hauses doppelt geschlagene Kassandra war die Höflich, die in einer Mischung von angeborener Güte und aufgenötigter Bosheit ein noch nicht genügend ausgenütztes Talent zur Charakteristikerin erweisen konnte, und ein besonders erlesenes Exemplar von Spitzbuben versah Herr Ekert mit einer frappanten Maske und den launigsten Merkmalen. Jene einzige Ausnahme bildete Herr Blümner, ein Episodist von bewußter Bizarrerie, dem man an Stelle von Wegener die saftigste Figur des Schauspiels aufgebürdet

hatte. Herr Blümner zog alle fünf Minuten ein andres Register, vereinigte — meines Wissens ein Urgermane und in seiner Rolle ein höherer russischer Polizeibeamter — unvermittelt Reicher, Schildkraut und Pohl zu einem Donat Herrnfeld im Quadrat, entfaltete dann wieder ebenso unvermittelt eine ehemals moderne zeichnerische Schauspielkunst, um sich im nächsten Augenblick allem Anschein nach über sie lustig zu machen, kurzum: brachte vor lauter Intentionen auch nicht den Schatten einer Gestalt zustande. Es war um so bedauerlicher, als eine schlagkräftige und einfallsreiche Darstellung gerade dieses rohe und despotische, verruchte und verlogene, dumpfe und wüste Individuum zum Sinnbild hätte vertiefen und damit für viele Unbilden des Stückes hätte entschädigen können.

*

Darauf fanden bei Brahm Hauptmanns ‚Einsame Menschen' einen Beifall, den vor zehn Jahren die Aufführung, aber schon damals nicht mehr das Werk verdient hat. Das sollte die Tragödie eines Einzelnen, zweier Einzelner werden, die, wie es zunächst aussieht, von der Engherzigkeit ihrer Umgebung teils zerbrochen, teils fürs Leben beschädigt werden, die aber in Wahrheit durch die Unzulänglichkeit ihrer Natur teils zugrundegehen, teils vereinsamen. Ist es eine, ist es diese Tragödie geworden? Ich behorche den Eindruck, den ich in aller Aufnahmefreudigkeit gestern wieder empfangen habe, und würde diesen Eindruck nicht geradezu fälschen, aber unvollständig wiedergeben, wenn ich mich als gänzlich unergriffen bezeichnete. Man ist gelangweilt, man ist abgestoßen. Hauptmann will einen geistigen Entscheidungskampf zum tragischen Abschluß bringen, und er läßt geistige Energielosigkeit sich zu Tode ermatten. Sie ist das Gepräge des Werkes. Gott verzeihe mir die Respektlosigkeit: aber dieser Johannes Vockerat wimmert und poltert sich durch fünf Akte, daß es ein Graus ist. Er klagt, daß man ihn gebrochen hat, ohne daß je ein Knochen in ihm gewesen wäre, der gebrochen werden konnte. Er verlangt die zarteste Rücksicht und behandelt Frau und Mutter mit einer flegelhaften Brutalität, die auch die unbestrittenste Gelehrtengröße nicht entschuldigen könnte, und die bei einigem menschlichen Wert unmöglich wäre. Den Beweis für diese Größe und diesen Wert brauchte er nicht ausdrücklich zu führen: aber er führt ja mit jedem Wort und jeder Handlung den Gegenbeweis. Johannes Vockerat ist im Kern mißraten, ein Jämmerling, dem man nicht einmal die Fähigkeit zum Selbstmord zutraut, und mit ihm steht und fällt die Tragödie. Aber über den Dingen liegt, wie Anna Mahr sagt, ein Duft, ein Hauch,

und wenn er auch an einem Drama nicht das Beste sein kann, so ist er doch in den ‚Einsamen Menschen' köstlich. Hauptmann hat mit leisen und doch unverrückbar festen Strichen eine augenfällige Wirklichkeit gestaltet. Er hat das Alltagsleben eingefangen — nicht nur, wie es stündlich um uns zittert, sondern auch, wie es am Ende der achtziger Jahre um uns brauste. Als Kleinkünstler ist Hauptmann auch hier auf dem Gipfel. Gedankendichter war er nie. Ideen hat er nie bewältigt. Die Kraft, Symbole zu schaffen, die höchste Künstlerkraft, eine Idee in Lebenssymbolen einzufangen und auszuschöpfen, ist ihm versagt geblieben, und das scheidet ihn von den großen Dramatikern unsrer und jeder Zeit.

Die neue Aufführung ist robuster als alle frühern. Sie hat zu wenig von der milden und zärtlichen Atmosphäre, die den feinsten Reiz der Dichtung ausmacht, und das ist kein Wunder, weil diese Atmosphäre von keiner Regie hergestellt werden kann, sondern sich als der Ueberschuß begnadeter Persönlichkeiten mühelos ergibt und um sie webt. Diese Persönlichkeiten sind, und vielleicht nicht nur nach Brahms Meinung, für Johannes und Käthe Vockerat zu reif geworden. An Sauers Stelle ist also Herr Stieler getreten, dessen Jugend eine ganze Menge für die Rolle, aber garnichts für die Aufführung und für den Dichter leistet. Er sieht aus wie ein vergrämter Methodistenprediger und hält den Versuch, den neurasthenischen Rohling durch Liebenswürdigkeit erträglicher zu machen, offenbar für aussichtslos. Während Sauers Kunst ein Rettungswerk vollführte, gibt Herr Stieler ehrlich, fleißig und bescheiden, was der Text ihm vorschreibt, und entlarvt damit den Mann und die Tragödie. Statt der Lehmann und der Triesch sind Fräulein Herterich und Fräulein Lossen Käthe Vockerat und Anna Mahr. Ich hätte beide Damen vor der ersten Probe tauschen lassen. Fräulein Herterich hat den schwarzen Kopf einer russischen Studentin und den herben Ton eines einsamen Menschen und muß als innerlich blondes, recht deutsches, unendlich anlehnungsbedürftiges Frauchen blaß und wesenlos bleiben. Fräulein Lossen freilich kann auch Anna Mahr in der Vollendung sein. Sie vereinigt die geistige Vornehmheit des tapfern Mädchens und die streng verhaltene Hingegebenheit der rein liebenden Frau. Ueber ihren Szenen liegt wirklich ein Duft, ein Hauch. In ihr scheint der Ueberschuß zu sein, den in dieser Vorstellung sonst nur Sauer und die Lehmann haben. Der gute Oberamtmann hat den ganzen Nachdruck eines allgemeinen religiösen Pathos und dabei doch die freundlichen Eigenheiten eines bestimmten alten Herrn. Seine Baucis ist Gattin und Mutter von

grenzenloser Liebe und Familienoberhaupt von eifernder Gottesfürchtigkeit. Man kann sich keinen Zug, muß sich aber den Dialekt anders wünschen. Die Regie des klassischen Hauptmann-Theaters läßt Frau Martha Vockerat, Gutsbesitzerin und Honoratiorin, das Schlesisch der Hanne Schäl und der Rose Bernd sprechen. Dafür findet sich weder in der Personenbeschreibung noch im Dialog ein Anhalt. Wenn Hauptman das gewollt, wenn er es auch nur für möglich gehalten hätte, so hätte er es in seiner naturalistischsten Zeit gewiß vorgeschrieben. Was soll diese Verschlimmbesserung? Konrad Dreher ist ohne den bayrischen, Robert Johannes ohne den ostpreußischen Dialekt nicht denkbar. Eine Lehmann braucht diese Krücke nicht und hätte sie zurückweisen müssen. An einer besonders erregten Stelle fällt sie dann doch ohne Uebergang in ein klares Hochdeutsch, um gleich darauf in ihr Schlesisch zurückzufallen. Das wirkt aber keineswegs, wie es sich die Regie gedacht zu haben scheint, besonders gewaltig, sondern einfach sinnlos und peinlich. Fort mit dem Unsinn!

Calderons Menschendarstellung / von Julius Bab

Im Frühling dieses Jahres wurde von einer katholischen Vereinigung zu Berlin wieder einmal der Versuch gemacht, Calderon de la Barcas eigentlichstes Werk: ‚Die Andacht zum Kreuze' für die deutsche Bühne zu erobern. Ohne Widerhall ging das Ereignis vorüber. Daß es kein Sieg werden konnte, das war wohl tief in der Natur der Sache gegründet; aber die Stimme eines großen Fremden war doch hier so laut und groß erhoben, daß sich eine Antwort gebührt hätte. Daß man sich von der Art und vom Grade dieser Fremdheit hätte Rechenschaft geben müssen. Aber damals hatte sich keine irgendwie gewichtige Stimme zu dieser bedeutsamen Frage geäußert. Ich möchte dies in etwas nachholen durch die folgenden Betrachtungen. Sie sind dem fünften Abschnitt des Buches entnommen, in dem ich unter dem Titel: ‚Der Mensch auf der Bühne' eine Dramaturgie für Schauspieler zu schaffen versuche.

*

Das katholische Christentum, das durch das Mittelalter herrschte, ließ kein eigentliches Drama aufkommen, weil es, seiner orientalischen Abstammung gemäß, der irdischen Kunst der verklärenden Gestaltung menschlichen Lebens überhaupt abgewandt war. Erst als in der Re-

naissancezeit der sinnliche Geist griechischen Heidentums wieder zum Durchbruch kam, als in der Reformationszeit die Christenlehre selber eine auf das freie Individuum und damit letzten Endes auf die wirkliche Menschenwelt weisende Form gewann, erst da wurde die ungeheure Verklärung des Menschlichen, die Shakespearesche Dramatik möglich.

Auf jenes Zeitalter aber folgte der Gegenschlag des katholischen Christentums, den man die ‚Gegenreformation' genannt hat. Noch einmal erhob sich der Geist der altchristlichen Kirche und entriß große Gebiete wieder dem Geist der neuen Zeit. Indessen ließ sich das abgelaufene Jahrhundert der frei enfalteten Geister, die große Zeit der Kunst und Wissenschaft nicht ohne weiteres rückgängig machen. Man erkannte wohl auch im Kreise der Jesuiten — dieser neu gegründete Orden wurde der mächtigste Vorkämpfer der Gegenreformation — die Welt der Sinnlichkeit, des irdischen Genießens, der Kunst an; aber man wollte, daß alle diese Sinnenkunst in ihrer üppigsten Entfaltung letzten Endes doch nur wieder auf die Nichtigkeit dieses Daseins deute, daß sie nur eine indirekte Verherrlichung des Jenseits sein sollte.

Dieser Barockstil schwelgt in der diesseitigen Welt, ohne eigentlich an sie zu glauben, hat immer den Blick auf das eigentlich erst wertgebende, erlösende Jenseits gerichtet. Dies macht das Schwülstige und gleichsam Formlose der neukatholischen Kunst aus.

Im Sinne dieser Kunst ist aber auch ein Drama geschaffen worden, das stark genug in seiner Art ist, um in einzelnen Stücken noch heute lebendig zu sein. Entstanden ist dies Drama in Spanien. (Spanien war ein Menschenalter lang die europäische Vormacht, von der der eigentliche Kampf der Gegenreformation ausging.) Der Dichter aber, der es zu Ende führte, war völlig ein Sohn dieser streitenden katholischen Kirche, und im spanischen Mysterienspiel, im ‚Auto' hat er die eigentlichsten Wurzeln seiner Kraft. Es ist Calderon de la Barca.

Dieser spanische Dichter wird noch auf lange Zeit hinaus ein Gast unsrer Bühne bleiben, wird geehrt und bestaunt werden wie ein fremder Gast von weither. Als ein Sohn unsers Bühnenhauses wird er freilich nie so ganz gelten können.

Die deutsche Kultur der Gegenwart beruht im wesentlichen auf der geistigen Arbeit des Protestantismus, und deshalb kann Calderons Welt nimmermehr die unsrige sein. Er kennt den reinen, in sich Schicksal bildenden Menschen nicht. Im Himmel herrscht ihm seine unbegreifbare, heilige Macht, die eben nur durch Wunder sich verkündet. Auf Erden herrscht unverbrüchlich Sitte, Konvention, denen jedes Gefühl, jede Vernunft bedingungslos geopfert werden muß. Das Leben ist ihm nur ein Traum, die Andacht am Kreuze ist es, die dem irdischen Leben allein Wert verleihen kann.

Die beiden Stücke, die solche Titel tragen, sind, wohl am meisten charakteristisch für den Geist des Spaniers, charakteristischer als seine liebenswürdigen, heitern und wenig bedeutenden Lustspiele voll höfischer Intrigen, charakteristischer auch als der berühmte ‚Richter von Zalamea'. Der trägt mehr Glut irdischer Art in den Adern, aber für Calderons Dichtung bleibt doch das Charakteristische jenes Weltgefühl, das den Menschen als ein ohnmächtiges, nichtiges Wesen der großen, geheimnisvollen Macht unterordnet, und somit kann auch der Schauspieler die einzelnen Dramenfiguren, wie sie Calderon auf die Bühne stellt, nicht in dem Sinne lebendig und bedeutsam gestalten wie Shakespearesche Menschen.

Schon die Art des Verses ist hier von höchstem Belang. Hat Shakespeare in seinem Jambus den Rhythmus gefunden, der einer doch gehobenen Sprache am meisten den Schein der Wirklichkeit verleiht, so tritt bei dem Spanier nur der fallende Trochäus auf, dessen Dahinfluß gewiß von größerm musikalischen Reiz ist, der aber gerade deshalb weniger körnig und bildsam ist, weniger imstande, dem wechselnden Ausdruck menschlichen Lebens eng angeschmiegt zu folgen.

Man höre sich zum Beispiel den großen, rein erzählenden Monolog des Curcio aus der ‚Andacht zum Kreuz' an, der beginnt:

Wem wohl ist es nicht begegnet,
Daß er, voll von seiner Trauer,
Einsam sich mit sich besprochen,
Um sich keinem zu vertrauen?
Ich nun, den so viel Gedanken
Drängen, daß mit Tränenschauern
Und mit ihrer Seufzer Sturme
Sie wie Meer und Lüfte brausen,
Selbst mein einziger Gefährte
In der öden Stille Grauen,
Will des vor'gen Glücks Erinn'rung
Mildernd auf mein Leiden tauen.

Hier gliedern sich die Worte nicht, um mit ihrem Rythmus realistisch die Empfindung eines Menschen zu gestalten; vielmehr werden auf den Wogen dieser trochäischen Melodie breit ausgeführte lyrische Bilder, geistreich pointierte Gedanken einhergetragen. So entsteht freilich nicht die ununterbrochene Illusion wie bei Shakespeare, der sich eben ganz und gar in seine Menschen zu verwandeln vermag; bei Calderon ist es vielmehr der zuschauende Dichter selbst, der das Wort nimmt und durch den Mund seiner Personen hindurch Empfindung und Gedanken in arienhaftem Schwunge laut werden läßt. Hier ist in der Tat etwas, was, mehr als an das Shakespearesche Drama, an das Drama der Griechen erinnert, in dem sich der Dichter so unmittelbar enthüllt. Nur daß das wunderbare Werkzeug des Chors dem spanischen Dichter nicht mehr zur Verfügung steht. Er hängt technisch von den Traditionen der Renaissancezeit ab, und so tritt die Ausgestaltung der Fabel, die Behandlung der Charaktere äußerlich doch viel stärker in den Vordergrund als bei den Griechen.

Wie sehr aber bei alledem eines Calderon Art von Shakespearescher Menschengestaltung verschieden ist, das müssen uns einige Beispiele lehren. Wir haben in der ‚Andacht zum Kreuz' eine Julia, die in eine

ganz ähnliche Situation gerät, wie die Shakespearesche. Ihr Gebieter hat ihren Bruder erschlagen, und in ihr widerstreiten nun die Gefühle.

Jetzt vergleiche man im Geiste den großen Ausbruch der Julia Capulet:

Soll ich von meinem Gatten Uebles reden?

bis zu der Stelle:

Mit diesem Wort „verbannt ist Romeo",
Das in der Nachhut kommt von Tybalts Tod,
Stirbt Vater, Mutter, Tybalt, Romeo, Julia,
Sind alle tot. „Verbannt ist Romeo",
Jenseits von Ende, Grenze, Ziel und Zahl,
Birgt dies Wort Tod. Kein Wort ermißt die Qual...

Und nun hören wir dagegen Calderons Julia, wie sie beginnt:

Tausendmal dich anzureden
Streb ich, Wütender, und immer
Zagt die Seele mir, der Atem
Stockt, und es versagt die Stimme.
Nein, ich weiß nicht, wie ich reden
Soll, da mir verworr'n im Innern
Mitleidsvolles Zürnen stets
Und grausames Mitleid ringen . . .,

um nach beinahe hundert Verszeilen zu schließen:

Denn mein Leben wird die Zelle
Sich zum engen Kerker bilden,
Ja, mein Grab; mich zu begraben,
Ist ja meines Vaters Wille.
Dort bewein ich bald die Streiche
Eines solchen Mißgeschickes,
Eines so grausamen Loses,
Eines so gewalt'gen Triebes,
Eines solchen Zorn-Planeten,
So rebellischen Gestirnes,
Einer so verruchten Hand,
Einer so unsel'gen Liebe,
Daß sie mir das Leben nahm,
Und mir nicht den Tod verliehen,
Auf daß ich in so viel Leiden
Immer leb' und sterb' auch immer.

Bei Shakespeare ist alles Natur, wenn auch künstlerisch verklärte, gesteigerte Natur. Die Worte der Julia jagen in der unregelmäßigen Hast erregten Blutschlages die wild um sich greifenden, suchenden Bilder dahin. Es ist das Ringen einer empörten Seele nach Klarheit, das im Rhythmus dieser scheinbar zerrissenen Form wundervoll sinnliches Leben gewinnt.

Die spanische Julia trägt in dem geschlossenen Fluß ihrer Trochäen eine prächtige, lyrisch didaktische Paraphrase des Dichters über ihre augenblickliche Situation vor. Alle Bilder sind mit einer dem angeblichen Gefühlszustand ganz unmöglichen Ausführlichkeit gesponnen, alle Kontraste mit einer nicht minder unwahrscheinlichen Schärfe und Klarheit ausgeführt.

Den Grund so verschiedener Form verrät uns die inhaltlich verschiedene Wendung der beiden Dichterstellen; denn die Shakespearesche Julia folgt der Stimme des Gefühls, folgt dem freien Gewissen ihrer Menschlichkeit, die Calderonsche dem Gebot der Konvention, der kirchlichen Pflicht, der moralischen Autorität.

Nur ein Dichter, der ganz lebendige Menschen wie höchste Offenbarungen des Göttlichen selbst verehrte, konnte sich mit seiner ganzen Kunst jeder Regung des lebendigen Lebens hingeben, wie Shakespeare

es tat. Wer die leitenden Mächte an unsichtbarer Stelle hoch über allem verkörpert glaubt, wem der einzelne Mensch nichts gilt, der muß, wie Calderon, auch eine Sprache sprechen, die minder die Seele des dargestellten Menschen als die Weltanschauung des Dichters in strenger Musik erklingen läßt.

Ein andres Beispiel wäre die berühmte Szene aus dem ‚Leben ein Traum', da Sigismund plötzlich erwacht und sich aus seinen Lumpen und Ketten plötzlich verwandelt auf dem Prunklager im Königsschloß findet. Shakespeare hat eine ganz ähnliche Situation geschaffen: Der Kesselflicker Schlau, der im schönsten Zimmer des mächtigsten Lords von England aufwacht. Man muß hier natürlich von Shakespeares Ton die gröbere Derbheit der Gestalten, das mehr Groteske der Situation abrechnen; Calderons Stil muß natürlich schon dem Stoff nach etwas edler und getragener sein. Aber auch, wenn man das in Rechnung gesetzt hat, bleibt noch eine mächtige Kluft zwischen der prinzipiellen Art, wie Calderon und Shakespeare diese Situation gestalten. Im ersten Fall ist es wieder ein schöner lyrischer Gesang, in dem der Dichter die Stimmung des Augenblicks gibt. Aber wie wenig ist es, was in diesem Gesang als persönliches Leben, besondere Erfahrung des Prinzen Sigismund wirken könnte gegenüber der Ueberfülle persönlicher Aeußerungen, ganz individueller, aus seinem konkretesten Leben entnommener Wendungen, mit denen der Kesselflicker Schlau sich in die neue Situation förmlich hineinwühlt.

Oder man vergleiche die große Liebeserklärung des Sigismund an Rosaura, dieses kunstvolle Gedicht, das die Geliebte feiert als „Ros' und Demant und Morgenstern und Sonne", mit irgend einem der großen leidenschaftlichen Ausbrüche bei Shakespeare. Der Atem einer echten Leidenschaft müßte natürlich ein so regelrechtes, feines Gebilde wie diese Calderonsche Bilderkette zerschlagen, und so finden wir denn auch bei Shakespeare wohl einen wilden Sturzbach, eine ganze Kaskade einzelner Bilder, aber alle zucken sie auf und verschwinden pfeilschnell, wie eben die Worte eines Menschen, der nach dem erlösenden Ausdruck dessen drängt, was in seinem Innern wühlt. Nirgends sind sie zu so selbständig schöner, psychologisch unmöglicher Lyrik geordnet.

Was diese ganz andersartige, so viel blässere Art der Menschengestaltung dem Schauspieler für Pflichten auferlegt, ist wohl klar genug. Temperamentvolle Künstler werden natürlich immer wieder versuchen, solche Calderonsche Gestalten einfach ins Shakespearesche zu übersetzen, werden die Blumenkette dieser Verse zerreißen und die einzelnen Wendungen zur Sprache unmittelbar erlebten Gefühls machen. Aber es ist eigentlich eine ‚Unart' — nur den allergrößten Meistern der Kunst wird sie verziehen werden können. Nur selten, sehr selten ist ein Schauspieler (wie der dahingegangene Matkowsky es war) stark genug, um jeden Dichter wirklich ins Shakespearesche übersetzen zu können. Von

den meisten aber wird die Schönheit des Originals vernichtet, Neues noch nicht geschaffen, und so entsteht Unerfreuliches.

Was bei einer einigermaßen stilechten Darstellung des Calderon dem Schauspieler zu raten wäre, ist eine Abdämpfung aller Leidenschaften zu jenem sinnend melancholischen Grundton, der das innerste Wesen dieses katholischen Dichters ausmacht. Nur wer ohne die völlige Hingebung an die reale Situation mit einem Rest resigniert religiösen Besinnens an diese Gestalten tritt, wird imstande sein, den durchgehenden Rhythmus des Spaniers, die Musik der Trochäen, zur Geltung zu bringen und zugleich jene Geste spanischer Vornehmheit, die adlig-kühle Grandezza zu bewahren, durch die Calderons Menschen, auch wenn sie scheinbar rasen, noch immer himmelweit entfernt sind von der großen Ekstase der rein menschlichen Leidenschaft, wie sie Shakespeare gestaltete. Eine gewisse Gehaltenheit in Ton und Geberden wird allein die Grundstimmung dieses Dichters festlegen, der eben mit seinen Werken nicht das Leben des Menschen, sondern eine unsichtbare, über allen Menschen waltende Macht feiern wollte.

Die Alpennacht / von Max Mell

Wie unruhvoll der hochbegrenzte Himmel,
der dünngestirnte, ist! Jetzt liegt der junge Mensch
schlankgliedrig auf der keuschen Lagerstätte
und hat um sich die Hütte: breite Rinden
umhüllen ihre Balken wie mit Häuten.
Und ringsum rauscht, damit er darauf horcht,
endlos sich in den Schlaf horcht, aller Wald,
rauscht um den ganzen Körper des Gebirges
so innerlich im Sturm, als zög der Berg
aus seinem tiefsten Herzen dies Bewegen,
aus jener selben Tiefe, die die Quellen
gibt den gefällten ausgehöhlten Stämmen
in langem kaltem Faden. Aber wie
meß ich die Tiefe, die ihm Sehnsucht hergibt,
dem jungen Menschen? — Daß er seine Arme
ins Schwarze streckt, das Ohr des Brausens voll,
und wünscht, es möge sich ein Zärtliches
warm zu ihm neigen, und da wirft er sich
herum auf seinem Lager, greift zur Kerze,
doch läßt er finster, spielt mit seinem Finger
am Schloß des Jagdgewehrs, tappt an den Balken
zum Zierat vom erlegten Auerhahn,
dreht einen Nagel aus — sitzt plötzlich auf
und horcht gespannt und wendet seine Augen
der Luke zu, in der zwei Sterne stehn.
Fern, wie von Eis, davor der laute Sturm.

Eine Zirkusnacht im Schauspielerklub / von Ludwig Renner

Die berliner Schauspieler haben diesmal ihr alljährliches Zirkusnachtfest in den Bühnenklub verlegt und das, was bisher Spiel war, zum blutigen Ernst gestempelt. Man versuchte sich in allen Sätteln, sprang über Barrieren, tobte und schrie — auch wurden die Pausen durch Clowns ausgefüllt.

Das war die Außerordentliche Hauptversammlung des Deutschen Bühnenklubs, die man einberufen hatte, um sie über den Briefwechsel zwischen dem Präsidenten Gregor und dem Präsidenten Nissen richten zu lassen. (Gregor hatte Nissen nahegelegt, auf Grund der Beschuldigungen, die der Schauspieler Karl Vogt öffentlich gegen ihn erhoben, sein Amt im Bühnenklub niederzulegen, und Nissen hatte diesen Vorschlag zurückgewiesen.) Ist der Deutsche Bühnenklub ein Spielklub? Darauf hätte die prompte Antwort fallen müssen, als der Präsident Gregor die Frage stellte, um prinzipiell klarzulegen, ob er berechtigt war, ein schwer verdächtigtes Vorstandsmitglied aus diesem gesellschaftlichen Verbande zu stoßen. Er stellte sie aber so unklar, daß keiner die Frage verstand. Besonders das Wort ‚Ethik‘, das der Präsident in die Frage verflocht, erzeugte die entsetzlichsten Kopfschmerzen, und als es an die Abstimmung ging, glaubte sich eine Minorität von etwa acht Herren darauf besonnen zu haben, daß der Klub als solcher im Gregorianischen Sinne keinerlei ethische Tendenzen verfolge. Also ein Spielklub! Gregor ergriff die Türklinke — da . . . Da erschien der Retter in der Not. Ein Engel: Der Geheime Intendanzrat Sigmund Lautenburg. Er ließ sich, als neugewähltes Instrument in der Hand der versammelten Herren, mit Würde auf den Präsidentenstuhl nieder und begann in geschickter Form die erregten Gemüter aufzuklären. Das hatte zur Folge, daß Gregor die Türklinke freigab und sich setzte. Die Versammlung, die schon zwei und eine halbe Stunde nutzlos und laienhaft debattiert hatte, konnte nun endlich, um zwei Uhr nachts, auf den Hauptpunkt ihrer Tagesordnung kommen.

Hans Gregors glattes und behagliches Schauspielergesicht nimmt wieder Ruhe und Fassung an. Er kann jetzt seine Klage wider Hermann Nissen, der seinen wohlmeinenden Brief in so schnöder Weise beantwortet hatte, vor dieser stolzen Gemeinschaft vorbringen, kann dem Vorstand, der ihn so schmählich verlassen, seine Klagen ins Gesicht schleudern, kann sich in die Brust werfen und mit dem Ton der heiligsten Ueberzeugung die denkwürdigen Worte sprechen: „Das mir, der ich vier Jahre lang als einwandsfreier Präsident galt!“

Man versteht vieles nicht, was in dieser denkwürdigen Generalversammlung vor sich ging, ebenso wenig, wie man begreift, was sich

in diesem ‚Bühnenklub‘ seit Jahren ereignet hat, und was aus ihm geworden ist. Aber am allerwenigsten versteht man, wie dieser Mann dort auf dem Anklägerstuhl, der Direktor der berliner Komischen Oper, so lange Präsident spielen konnte, ohne daß es zu ernsten Differenzen kam. Ein Mann, der keine Ahnung davon hat, daß man einen nur Angeschuldigten, der Nissen doch nun einmal bis heute geblieben ist — und handle es sich um die unsympathischste und verdächtigste Persönlichkeit der Welt — nicht als Gerichteten betrachten darf; daß man nicht das Recht hat, einen zu hängen, ehe das Urteil gefällt wurde. Ein Vereinspräsident, der nicht weiß, daß er kein Recht hat, aus eigener Machtvollkommenheit bei einem andern Vorstandsmitglied in so heiklen Dingen persönlich zu intervenieren; und der nicht einmal, wenn er sich schon zu einer solchen souveränen Tat entschließt, die dafür gesellschaftlich üblichen Worte findet! Denn, seien wir gerecht: Der Brief Gregors an Nissen, so sehr er im Sinne der Meisten geschrieben sein mag, strotzt von unparlamentarischen Aeußerungen, die in keine gesellschaftliche Form zu zwängen sind. Ein Mann ferner auf dem Präsidentenstuhl, der nicht einmal weiß, daß er vor der Generalversammlung einen solchen noch nicht Abgeurteilten nicht öffentlich als „übel beleumdet“ brandmarken darf, und der sich obendrein noch mit einem juristischen Sachverständigen darüber streiten muß, ob „übel beleumundet“ nicht am Ende harmloser sei . . .

Wer diese Parteiversammlung objektiv und in Ruhe genoß, dem muß manches klar geworden sein. Die Meisten aus demselben Holze geschnitzt, nicht wissend, was sie können und was sie dürfen — vielleicht auch nicht, was sie wollen. Das Ganze genannt: ein Deutscher Bühnenklub. Geöffnet aber — denn wovon soll der Schornstein rauchen? — einem jeden, der sich unter diesem Bühnenvölkchen ergötzen will. Einem jeden . . .

In der Nacht vom dritten zum vierten September hatten nun diese Nichtdazugehörigen, die ‚Außerordentlichen‘, die außerordentliche Freude, zu sehen, zu hören, zu beobachten, wie diese Theaterherrschaften ihre Rollen außerhalb des Musentempels spielen, ohne Regiezügel, losgelöst von ihrer eigentlichen Kunst. Auf keinem Parkettsitz der gesamten berliner Theater hat man je solche Organe vernommen! Dröhnend, wuchtig, jede Silbe wie Donnerschlag, mit rollenden Augen und mächtigen Gesten. Sechs Wildenbruchrollen auf einen Mann! Wer schreibt die große, die noch größere Rolle für den unbeschreiblichen Herrn Rickelt, „das Schmerzenskind des Klubs“, den Förstersohn, gewohnt, „ins Schwarze zu treffen“, gewohnt, wen er aufs Ziel genommen, „zur Strecke zu bringen“ — für Gustav Rickelt, dessen Bäuchlein keinen Respekt vor Menschen und Göttern hat, wenn es gilt, seine Standesgenossen im Bühnenstaate zu verteidigen gegen die Genossenschaftsschädler, gegen die Direktoren, gegen die Dreisten, die

Infamen . . .! Ward denn kein Dichter geboren für die imponierende Majorsgestalt eines Herrn Paul, der — mit blitzenden Augen, mit zuckender Stirn und dröhnenden Worten, die zehn Regimenter auf einmal zu Memmen machen könnten — den klagenden Präsidenten in seines Nichts durchbohrendem Gefühle zur Kreatur stempelt? Wer freute sich aber auch nicht des Schauspiels, das in ihrer scheinbaren Ruhe, überlegen lächelnd, die beiden Widersacher Gregor und Nissen gaben. Und wie sie sich dann wieder selber bekämpften, höchst eigenhändig, Stich um Stich, Schlag um Schlag. Ein Blitz! Ein Donner! Hat es eingeschlagen? Eben bestimmt. Jetzt aber wieder . . . Ach nein. Tut Gregor einen Schlag ins Wasser, dann sind die triumphierenden Mienen Rickelts und seiner Parteigenossen ein Schauspiel für Götter. Wo wird ein Shakespeare erstehen, der ihnen Gelegenheit gibt, diese Gesten und Mienen im Rahmen eines Dichterwerkes zu zeigen?! Denn hier ist ja nur ‚Generalversammlung'. Hier werden nur Schlachten geschlagen, deren schlechte Kulissen die nüchternen Räume des Bühnenklubs sind.

Immerhin, die Regie ist auch hier nicht übel. Ein kleiner innsbrucker Theaterdirektor, der ‚Mann aus der Provinz', wird hin und wieder losgelassen (Tiro—o—ler sind lu—u—stig), um Clownsprünge zu vollführen, daß Leben in die Bude kommt, daß im rechten Moment, wo eine regelrechte Schlacht losgehen könnte, ein komisches Entree die Situation rettet. Springt mit hochgerötetem Gesicht auf, fuchtelt mit den Händen in der Luft und schreit unaufhörlich: „Unerhört! Skandalös!" — und weiß selber nicht, warum und wieso. Dann läßt man ihn eine Bierrede halten, daß nach wenigen Minuten in dieser geladenen Atmosphäre eine Ulkstimmung Platz greift, die noch vor einer Viertelstunde keiner voraussagen konnte. Aber dann —. Ein schlichter Mann aus dem Volke, „nur ein Kaufmann", wirft eine neue Bombe in den Saal. Die heftigste der Nacht! Er spricht es endlich aus, daß es einen ungeschriebenen Ehrenkodex gibt, dem sich jede gesellschaftliche Vereinigung beuge, einen Ehrenkodex, der die alte schöne Sitte gebar, daß jeder, der ein Ehrenamt bekleidet, freiwillig sich von diesem suspendiert, solange ein Verfahren gegen ihn schwebt, das seine Ehre gefährdet. Der Bühnengenossenschaft sei anscheinend dieser Kodex fremd . . . Ein Tumult entsteht, wie er in den ganzen fünf Stunden, die die Versammlung schon gedauert hat, noch nicht dagewesen ist. Man schreit, brüllt wild durcheinander, ballt die Fäuste und ruft Injurien in den Saal, die für eine ganze Gerichtssession genügen würden. Gleich darauf drückt sich dieser unangenehme Mensch, der, viel zu spät zwar, aber klar und vernehmlich, in dem großen Kampf um des Kaisers Bart — besser gesagt: um zwei bartlose Kaiser — das erlösende Wort gesprochen hatte, vor seinen erbosten Gegnern freiwillig und lautlos aus dem Saal . . .

Die Schlacht ist geschlagen. Der Kampf hat ausgetobt. Ein hornberger Schießen, aus dem allerdings doch ein tödlich Verletzter davongetragen wird: Der Deutsche Bühnenklub! Nach dem Verlauf dieser Zirkusnacht wird kein Mensch ihn mehr ernst nehmen. Er hat, aufgewühlt von den Parteien, genannt: Bühnengenossenschaft und Bühnenverein, jede Existenzberechtigung verloren, und jeder, dem die Lust fehlt, als Vereinsmitglied Parteiwirtschaft zu treiben, wird diese Gemeinschaft von nun ab meiden. Eine einzige Partei wird siegreich hervorgehen: das ist die Partei der Schauspieler. Der Deutsche Bühnenklub aber als solcher hat aufgehört zu existieren. Und keine Träne sei ihm nachgeweint.

Denn etwas Unerfreulicheres, als dieser Klub im Laufe der Jahre geworden ist, dürfte im deutschen Vereinsleben schwer zu finden sein. Das wußten sie fast alle, die dazu gehörten. Bis auf den Direktor der berliner Komischen Oper natürlich, Herrn Hans Gregor, der vier Jahre lang diesen Klub als Präsident „in objektivster Weise zur Zufriedenheit der Mitglieder" (ich brauche seine eigenen Worte) geleitet hat. Alle wußten sie es, wie gesagt — nur der Herr Präsident nicht. Der irrte, bei Tage und auch bei Nacht, rastlos durch die menschenleeren Gesellschaftsräume und rief den drei Leuten, die er in heftiger Parteidebatte in irgend einem Winkelchen verkrochen fand, ein herzliches „Grüß Gott!" zu.

„Ich will nicht Präsident eines Spielklubs sein!" Das haben Sie, Herr Gregor, als sie die Türklinke ergriffen, sehr richtig bemerkt, und das macht Ihnen alle Ehre. Nur haben Sie sich nicht rechtzeitig vergewissert, ob Sie es nicht die ganzen Jahre durch gewesen sind. Sollten Sie sich also vielleicht dennoch nicht genügend um alles gekümmert haben? Waren aber die nötigen Informationen wirklich so schwer zu erlangen?

Nicht einmal in die bis zum frühen Morgen vollbesetzten Spielräume hätten Sie zu treten brauchen, um zu erfahren, was Sie wissen wollten und wissen mußten. Ja, mußten! Schon der ökonomische Teil Ihres kleinen Reiches konnte Ihnen darüber Aufschluß geben. An der Spitze dieser Oekonomie — lesen Sie doch nur das Protokoll der letzten Generalversammlung nach — stand und steht noch ein Mann, dessen man heute nun endlich überdrüssig geworden ist. Warum? Weil einem die Nase nicht gefällt, die er viel zu hoch trägt. Er aber darf sie stolz so hoch tragen, weil — nun aus dem einfachen Grunde, weil er Herr der Situation ist, weil die Mitglieder zu Dutzenden seine Schuldner sind, sie, denen er in kummervollen Nächten so viel geborgt hat, daß es in die Puppen geht, daß sich auch das angesehenste Darlehensgeschäft der Gesamtsumme nicht zu schämen hätte.

Man braucht kein gewiegter Menschenkenner zu sein, um diese

Schuldner des Herrn Oekonomen nicht im Kreise der Outsider zu suchen, die den Klub bevölkern, und von denen man nur schwer begreift, warum sie sich eigentlich mit den andern an den Spieltisch setzen; denn man weiß, daß es einzig und allein die Schauspieler des Deutschen Bühnenklubs waren, und sicherlich nicht die Empfänger der erhabensten Gagen, die hier nach trüb verspielten Pokernächten ihr Non possumus in aller Form zu dokumentieren pflegten. Auf wie viele verzweifelte Theaterproben, auf wie viele verfehlte Theaterabende, vernichtende Kritiken und vernichtete Existenzen mögen dieses unheilvollen Treibens Schatten gefallen sein, dieses Treibens im Deutschen Bühnenklub, dessen aktive Mitglieder hier alles andre fanden, als das, was sie in denselben Räumen mit ihren Gründern einst suchten: Geselligkeit, künstlerische Förderung und — na ja, Ethik . . . Habe ich das Wort recht verstanden, Herr Direktor und Präsident Gregor, der Sie nunmehr den Staub von den Füßen schütteln?

Sie aber — die Schauspieler — werden von nun an unter sich sein. Unter sich, mit ihren Genossen und ihrem Gewissen. Da haben sie nun, wenn alles andre verloren gegangen sein mag, zum mindesten die Zeit, zur Einkehr und zur Sammlung gewonnen. Mögen sie die Gelegenheit nicht unbenutzt vorübergehen lassen! Es gibt für sie nur zwei Möglichkeiten, sich zu rehabilitieren: die eine ist, daß sie den alten Bühnenklub völlig reorganisieren; die andre, daß sie ganz von frischem einen Schauspielerklub gründen — mit Tendenzen und Gepflogenheiten, die des Standes wert und würdig sind.

Dienste / von Peter Altenberg

Man kann vielen Menschen riesige Dienste in den geringsten Kleinigkeiten leisten. Aber niemand tut es. Zum Beispiel einer Dame zu sagen: „Wenn Sie sich abends mit einem trockenen englischen Reibhandschuh, fleshglove, den ganzen Leib leicht rosig reiben lassen werden, ganz, ganz zart, ohne Reibeisengefühl, so werden Sie gegen Zugluft vollständig immun werden!"

Ich trat einst auf eine wunderbar schöne Frau zu und sagte zu ihr: „Gnädige Frau, ich könnte Ihnen einen wesentlichen Lebensdienst leisten, den Ihnen wahrscheinlich sonst niemand leisten würde —." „Nun, worin besteht er?!" „Sie haben in Ihrem wunderbar modellierten Ohr einen schwarzen Mitesser, den ich auf die zarteste Weise mit einem geschickten Druck meiner zwei Finger entfernen könnte. Mancher Mann könnte daran enttäuscht werden, und es könnte Ihren edlen Lebensweg erschweren —."

Die Dame erbleichte, stand auf, ging mit mir hinaus. Ich entfernte ihr den schwarzen Mitesser aus dem rosigen Ohr.

Dann sagte sie: „Sie, Herr, wie kommen Sie eigentlich zu solchen Unverschämtheiten?! Was gehen Sie meine Ohren an?!"

„Nichts," erwiderte ich und entfernte mich befriedigt.

Der ewige Krieg / von Pafnucius

Wie würde es sich doch so dienlich erweisen,
vor Beginn des Winters noch ein bischen zu reisen.
Aber ich kann nicht, weil immer noch Zeter schrein
die Genossenschaft und der Bühnenverein.

Zwar hat das B. T. schon lange geboten:
„Jetzt gehet über zu Friedensnoten!"
Doch Nissen, der Mann der angeblich sittlichen Mängel,
kümmert sich nicht einmal um Fritz Engel!

Auch Hülsen im prächtigen Kammerherrnkleide
steckt den Sabul nicht in die Scheide
und beschließt, seinen Groll durchaus nicht zu dämpfen,
sondern vielmehr bis zur Abfuhr zu kämpfen.

Und sie reden Bogen und reden Bände,
sie reden und reden ohne Ende,
sie reden und reden unentwegt,
bis die Zunge Saltomortale schlägt.

Die reden: was der Direktor nicht dürfe,
wie den Mimen die Haut er vom Leibe schürfe.
Die andern dagegen: was der Schauspieler sollte,
und was er gemeinerweise nicht wollte.

Sogar in dem Deutschen Bühnenkluppe
bekämpfen sich diese und jene Gruppe.
Es tönt der Schlachtruf: „Hie Gregor, hie Nissen!"
Und die Situation ist auch hier sehr — peinlich.

Denn Gustav Rickelt pathetisch beeidigt,
der Gregor habe den Nissen beleidigt.
Und Gregor erklärt mit wildem Gebahren,
der Nissen sei ihm an den Wagen gefahren.

Man kämpft, bis der Morgen herandämmert, graurot.
Des tapfern Rickelt Gesicht schimmert blaurot:
Er hat seine Gegner geknickt wie die Lilien,
der edle Sprößling aus Försterfamilien.

Kurzum, man verhaut sich nach Noten die Pelle
und quasselt an einer neuen Stelle.
Und weiter geht das Keifen, das Schreien:
Dem Publikum wird die Sache zum Speien.

Und im Jahre Neunzehnhundertzwanzig
bewölkte der Genossenschaftsglanz sich,
denn Rickelt — im besten rethorischen Schwunge —
bekam eine zeitliche Lähmung der Zunge.

Da sah er, ganz nahe beim Kaiserschlosse,
den Grafen Hülsen in stolzer Karosse;
gleich war er gesundet, und donnernd er schrie:
„Auf, alle in die Philharmonie!“

Und Anno 60 starb Hermann Nissen.
Doch als man den Testamentsumschlag zerrissen,
da hat er sich die Verbrennung bestellt,
weil der Sarg in die Gattung der ‚Hülsen‘ fällt.

So gings, bis nach des Herrn Laune
erdröhnte des jüngsten Gerichtes Posaune.
Da rief der Herrgott, bemüht und beflissen,
die Seelen von Rickelt, Hülsen, Gregor und Nissen.

„Ihr haßtet Euch, Kinder,“ so sprach er, „im Leben.
Aber hier bei mir darf es so was nicht geben.
Gleich reicht Ihr Euch Kränze, von Liebe gewunden,
sonst wißt Ihr: Gewogen, zu leicht befunden!“

Und stille ward es ringsum im Kreise.
Die Statisten der Szene murrten nur leise.
Da sagt Rickelt, indem er ganz dichte 'rangeht:
„Herr Gott, du weißt, daß Versöhnung nicht angeht.

Kennst du die Geschichte des Zuchthauskontraktes?“
Und wie die Sturzwässer des Kataraktes
fließen — weit entfernt, den Streit zu schlichten —
aus Rickelts Munde die alten Geschichten.

Und es beginnt mit frischer Kehle
noch einmal von vorn die unselige Seele.
Es entsinnen sich selbst die ältesten Knaben,
daß sie das alles schon wo gehört haben.

Die Rede, sie dauerte anderthalb Tage.
Ganz außer Betrieb steht die Seelenwage.
Gottvater ist längst ins Bett gekrochen.
Das hat die Gerichtssitzung nicht unterbrochen.

Auch die Seelen — wer kann es anders verlangen? —
sind mal wo anders hingegangen.
Nur die Schauspieler halten die Sache für wichtig,
schreien: „Pfui!“ und „Unglaublich!“ und „Sehr richtig!“

Und eben wollte Rickelt nicht rasten,
die Affaire Zickel anzutasten,
als am Himmel Kometen zusammenstießen.
Die Welt ging in Trümmer: da mußte er schließen!

Rundschau

Höflich und Heims

Beider Kunst ist, ohne sich der gefühlsgereinigten Klarheit der Gegenwart bewußt zu werden, willenlos von ihrem Lichte durchtränkt. Denn dieses Lichtes eigene Kraft ist so stark, daß es durch alle Poren hindurchschlägt und von innen zu leuchten beginnt. Lucie Höflich und Else Heims — die bei Reinhardt die früher als die ‚sentimentalen' bezeichneten Rollen geben — spielen diese ganz modern aus einem andern Näheverhältnis zu den Erlebnissen heraus. Diese Erlebnisse machen keine Umwege, um in sie hineinzugelangen: sie sind da und sitzen in ihnen. Sie machen keine Umwege, um aus ihnen hinauszugelangen: unvermittelt springen sie uns an. Sie laufen nicht durch die langen Gänge sentimentaler Reflektionen. Mit dem Erlebnis ist der Ausbruch da. Zwischen ihnen liegt nichts. Es scheint keiner Umschaltung in mimischen Ausdruck zu bedürfen.

Ganz gewiß nicht bei Lucie Höflich. Hüllenlos nackt, aber auch rein wie die Natur selbst, taumeln ihre Leidenschaften daher. Schwere, reife Früchte, fallen ihre Schmerzen in unsern Alltag. Die Wucht ihrer Gefühlsentladungen als solcher ist so elementar, daß die sparsamsten Mittel hinreichen, sie uns anzudeuten. Ein schmerzliches Beben der Stimme, ein Zucken des Gesichts, eine schlichte Bewegung der Hand: das ist oft alles. Diese Zurückhaltung ist der Grund, daß viele die Gestalten der Höflich kühl und gleichgültig schelten. Nach meinem Gefühl wäre jede stärkere mimische Akzentuierung unehrlich, nicht weil sie Leidenschaften vortäuschte, die nicht vorhanden, sondern weil sie Zeit hätte, auf Leidenschaften hinzuweisen, die mich durch ihr Dasein überzeugen. Denn man muß zwei Arten mimischer Mitteilung unterscheiden können. Für die eine ist der Körper der Weg, seelische Erregungen fühlbar werden zu lassen: Tilla Durieux. Für die andre scheint er die Hemmung zu sein: Lucie Höflich. Im ersten Falle ist der Körper das direkte, positive Mittel. Im zweiten das indirekte, negative. Denn die Geberde hat etwas Dämmendes, nicht etwas Freiströmendes. Und überzeugt gerade dadurch von der Unmittelbarkeit der Leidenschaft, die so jäh ist, daß sie den Körper überrumpelt, und dieser, ohne aber zum Bewußtsein zu kommen, ihrer zu spät Herr zu werden sucht. Das gibt vielen Gestalten der Höflich, bei aller Hüllenlosigkeit ihres Innern, jenes Keusche, Herbe, das immer noch ein Letztes, Heimliches zu verbergen scheint. Darum steht sie Schiller am fernsten, Shakespeare und Goethe nah, Kleist und Hebbel am nächsten. Darum sind unvergeßlich ihr Gretchen, ihre Cordelia, ihre Viola. Darum müßte sie Goethes Clärchen, Hebbels Genoveva und Agnes Bernauer spielen. Und weil sich ihre Kunst den Frauen, deren Richtlinie schlicht weibliche Instinkte sind, am sehnsüchtigsten entgegenbreitet, wird sie später in die klassischen Mut-

terrollen einer Marfa (trotzdem sie von Schiller ist) und Volumnia hinaufwachsen. Aus diesem Gestaltenkreise, aus dem ihre Christine ganz Hingebung, ihre Barbara ganz Sicherheit und Herzensklugheit wurde, wären als herrliche Erfüllung Brands Agnes, Peer Gynts Solveig und, auf den Gipfeln späterer Jahre, Frau Alving und Ella Rentheim zu erwarten. Wie aber Lucie Höflich den Reichtum eines schlichten, ungebrochenen Empfindungslebens künstlerisch durchfühlt, so auch dessen Armut, dessen Beschränktheit. Hier beginnen mit Gogols heiratslustiger Kaufmannstochter ihre humoristischen Rollen. Doch muß sich diese Linie in mannigfachen Biegungen winden, bis sie zu ihrer trotzigen, dickköpfigen Widerspenstigen gelangt, bis sie zu einer Mutter Wolffen emporsteigen würde.

Umwegbeflissen und deshalb unmoderner scheint die Kunst von Else Heims zu sein. Aber sie gibt sich nur so. Denn wenn wir ihre Klagen beredter ausströmen hören, die Gebärden ihnen williger nachfolgen sehen, so werden die Leidenschaften dadurch nicht in sentimentale, betrachtende Abzugsröhren geleitet, sie erobern sich nur sofort einen gelöstern, schwebendern Körper, der unter ihrem Spiel leichter erzittert. Denn die Linien dieser hohen, aus zartesten und derbern Elementen gemischten Gestalt müssen, im Gegensatz zu der gedrängten Rundlichkeit der Höflich, auf innere Aufgewühltheit ganz anders reagieren. Und doch liegt über dem Gesichtsausdruck der Heims oft etwas wie Angst, allzu schmerzhaft zerrissen zu werden. Es scheint in ihrer Darstellung Momente zu geben, in denen sie sich mit Schrecken der zerstörenden Gewalt der Leidenschaft bewußt wird. Dann bekommen ihre Gebärden etwas Eckiges, Angestrengtes, das mit Gewalt Vernichtendes zurückdrängen will. Dann erschüttert ihren Körper ein jäher Krampf, markiert durch das hastige Zurückwerfen des Kopfes, durch ein gepreßtes Herausstoßen der Worte. Was sie von der Höflich unterscheidet, ist nicht eine leichtere, gefälligere Kurve der Tragik — gleich unerbittlich fährt sie in beide hinein — sondern eben jenes flüchtige Sichbewußtwerden mitten im Wirbel der Leidenschaft, das sie zu Gewaltsamkeiten verleitet, weil es sie ängstlich macht, ihr Körper könnte, von der Last der Schmerzen gelähmt, einmal erstarren. Dieser Veranlagung kommen solche Augenblicke entgegen, in denen ein Mensch aus einer Ruhe, aus einer Ahnungslosigkeit plötzlich aufgeschreckt wird. Momente des jähen Aufgeschrecktseins sind es denn auch, die mir aus ihrem Gretchen, ihrer Beatrice am deutlichsten in Erinnerung sind.

Dieses Verhältnis zur Tragik mag es allerdings sein, das Else Heims erst in freien, gehobenen, anmutigen Rollen ganz aufleben läßt. In Rollen, in denen ihr Bewußtsein als notwendig in die Schöpfung eintritt, aber nicht als zerstörendes, sondern als belebendes Element. Nicht als Verstand, sondern als zartes Spiel. So umfließt Grazie und Heiterkeit ihre Porzia, tändelnde Schwermut ihre Olivia. So entstand aus einer entzückenden Mischung von naiver Schalkhaftigkeit und aufkeimender Koketterie ihre heimreisende Cristina. Und das erste

Erwachen des Bewußtseins überhauchte das knospenzarte Mädchenbild, das ihr aus Emil Straußens Emma Ling erwuchs. Die Entwicklung dieser vornehmen Künstlerin sehe ich nicht so klar wie die Entwicklung der Höflich. Doch glaube ich, daß sie in tragischen Rollen bis zur Thekla und Maria Stuart und vielleicht bis zur Natürlichen Tochter hinaufgelangen wird. Dagegen wird sie die hurtig lebendigen Frauen ohne Ausnahme mühelos bewältigen. Darum wartet noch manche zungenfertige Dame Shakespeares auf sie. Auch könnte ich mir Else Heims ganz gut als deutsches Ritterfräulein denken; aber es will mir da keine entsprechende Rolle einfallen.

Daß die undifferenziert weibliche Kunst der Lucie Höflich und der Else Heims doch ihre tiefsten Wurzeln in das klare, ungetrübt wahre Gefühlsleben der Gegenwart senkt, läßt uns fühlen, welchen reichen Entfaltungsmöglichkeiten moderne Weiblichkeit zustrebt. Neben dem Kräftespiel Gertrud Eysoldt—Tilla Durieux entsteht zum zweiten Mal und doch selbständig das Kräftespiel Else Lehmann—Agnes Sorma.

Herbert Jhering

Der Wert des Lebens

Der letzte Akt: das ist die mörderische Feldschlacht, in der so viele Dramen der letzten Jahre verbluteten. Erst unlängst Sven Langes ‚Simson und Dalila'; dann, um zwei erlauchtere Namen zu nennen, Hofmannsthal in ‚Cristinas Heimreise', Hauptmann in der ‚Griselda'. Und es muß leider angemerkt werden: auch der ‚Wert des Lebens' ist eine solche Leiche des letzten Aktes. Wäre dieser verwünschte vierte Akt nicht geschrieben worden, man müßte das Stück des Nemirowitsch-Dantschenko sehr lieb haben. Denn es setzt gut und wahr ein und zeigt vorläufig den sichern Tritt des Lebens. Morskoi (den Ton auf der Endsilbe; ist nicht schon dieser Name reich an reißenden, explosiv-gefährlichen Assoziationen?) hat sich erschossen, Unterbeamter in einer Fabrik, überdrüssig einer Tätigkeit, die ihm doch keine ist. Lebenserfüllung wäre ihm nur Anna Viktorowna. Aber sie ist die Frau des Fabrikherrn; um sie kann er nicht werben, sie kann er nur stehlen und mit ihr auf heimliche Stunden ein morsches Glück bauen. Da geht er fort — doch nur, um grausenvoll die Szene zu beherrschen, die er niemals betreten hat. Durch Brief und fernherwinkende Geberde will er die Geliebte in seine Dunkelheiten hinüberziehen; da stellt sich der breitlebende, einfach-fromme Gatte dem Schatten wehrend entgegen. Solange nun drei Akte hindurch Lebender und Gespenst Auge um Auge kämpfen und die hysterisch Taumelnde hierhin und dorthin reißen, spricht zu uns ein Dichter — im vierten Akt erscheint nur ein freundlicher Harmoniker. Kann man Spezialleid sofort mit allgemeinen Dingen kurieren? Der alte Irrtum! Mit dem Hinweis, daß über jubilierenden Vögeln die Sonne scheint, heilt der Gatte die Todessehnsucht der Frau. Das kann geschehen — aber wann geschähe es so schnell? Man hat das Gefühl, als ob dem Dichter plötzlich der Mut zur Finsternis entsänke, als ob er auf einmal nicht mehr wagte, die Hörer mit schwarzen Dingen zu quälen. Hätte er nur gewagt, er hätte nicht

drei sehr gelungenen Akten des Schicksals und der Tat einen vierten der schönen Worte angefügt.

Die Darstellung des Modernen Theaters war gut. Ja, Ellen Isenta stellte mit der Verkörperung der Anna Viktorowna eine sicherlich vorzügliche Leistung auf die Szene. Ihr Partner, Alwin Neuß, kam ihr hierin nicht ganz gleich. Er ist für die Rolle des alten Fabrikherrn vielleicht noch zu jung, auch zwang ihn leider das Stück, etwas gewissermaßen Erbförsterliches anzunehmen, die Allüre des gutmütigen Polterers, deren wir überdrüssig sind, da wir sie so maßlos oft zu sehen bekommen.

Heinrich Eduard Jacob

Provinzkomödien

Thoma, gallig und genießerisch zugleich, setzt alten lauen Rezepten Scheidewasser zu. Die fixe berliner Schnauze, die behagliche Bauernschlauheit, die beflissene Servilität der Beamten: diese etwas lebkuchenen Charakter blitzen blank auf, wenn Thomas sauerstoffreicher Humor sie befruchtet. In dem kleinen Speech ‚Erster Klasse', den das Kleine Theater darbot, steigt Jacob Filser aus dem Rahmen der Simplizissimusbriefe auf die Bühne. Was dort an feinern Belichtungen erfreute, an scheinbar nebensächlichen Selbstentblößungen, ist im Bühnenlicht zu einer kompakten, gleichsam ununterschiedenen Masse zusammengeflossen. Ueber dieses Genrehafte, Unpersönliche kam Herr Klein-Rhoden trotz seiner erfahrenen Technik nicht hinaus. Vor allem hat der Dialekt auf der Bühne für untrainierte Ohren etwas Unaufnehmbares: er bleibt gleichsam ein dickflüssiger Teig, aus dem sich die Worte mühsam herausheben und, kaum artikuliert, zurücksinken; er ist nur als kräftige Folie wirksam, von der sich die überscharfe Beredsamkeit des Commis voyageur grell abhebt. Und Herr Max Adalbert rückte diese Gestalt in eine erstaunliche Lebensnähe: er floß über von Beredsamkeit, fühlte sich ewig zu einer Antwort verpflichtet und hatte längst das Gefühl für seine Aufdringlichkeit verloren, die sich für ihn mit seiner Geschäftspraxis identifiziert hatte. Und diese gewisse Harmlosigkeit, die der Gestalt die plastische Fülle gibt, wußte Herr Adalbert mit einer ästhetischen Zurückhaltung herauszuarbeiten, die jedes chargierende Unterstreichen weit von ihm fernhielt. Thomas kräftiger Situationswitz läßt dem Darsteller hier eigene Wege offen: während Burkhards Einakter, die den Abend eröffneten, mit ihrer endlos trivialen und absichtsvollen Dialogkomik die schöpferische Kraft des Darstellers aufs engste begrenzen. Beide Einakter entstellen das harmlose Gesicht der wiener Plauderei: der eine mit schicksalsvollen Orgeltönen, der andre durch eine massive Plattheit, die durch ein paar grobe Witze nicht graziöser wird. Herr Max Marx quälte sich mit vergeblichen Versuchen ab, diesen geleimten und getischlerten Puppen einen lebendigen Funken zu entlocken: wenn irgendwo aus dieser muffigen Provinzatmosphäre ein Strahl von Leben hervorzuckte, ist es durchaus der Kunst des Schauspielers zuzuschreiben. In einer Episodenrolle fiel Herr Max Landa durch sein ausgeglichenes Spiel auf.

Rudolf Kurtz

Aus der Praxis

Annahmen

Sophus Michaelis: Der Arzt, Schauspiel. Wien, Residenzbühne.

Lothar Schmidt: Fiat justitia, Kriminalgroteske in drei Instanzen. Wien, Residenzbühne.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

3. 9. Hans von Gumppenberg: Die Verdammten, Einaktiges Schauspiel. Mannheim, Hoftheater.

6. 9. Gustav Otto Löffler: Das Geheimnis, Komödie. Weimar, Residenztheater.

2) von übersetzten Dramen

Giannino Antona-Traversi: Märtyrer der Arbeit, Dreiaktiges Lustspiel. Wien, Deutsches Volkstheater.

Francis de Croisset und Maurice de Waleffe: Das gewisse Etwas, Dreiaktige Komödie. Berlin, Neues Theater.

Georges Feydeau: Die Knospe, Komödie. Wien, Josefstädter Theater.

Karl Gjellerup: Das Weib des Vollendeten, Legendendrama. Stuttgart, Hoftheater.

Maxim Gorki: Die Letzten, Vieraktiges Schauspiel. Berlin, Kammerspiele.

Maurey und Admont: Die Sittenkommission, Schwank. Wien, Bürgertheater.

3) in fremden Sprachen

M. Bertazzoli: Der Trauernde, Ein Akt. Mailand, Teatro Metastasio.

Zeitschriftenschau

Ernst Kreowski: Englische Theaterzustände vor achtzig Jahren. Bühne und Welt XII, 23.

S. Markus: Covent Garden. Bühne und Welt XII, 23.

Paul Paschen: Die Stimme. Der neue Weg XXXIX, 35.

Ernst Schur: Bühne und Raumkunst. Der neue Weg XXXIX, 35.

Walter Turszinsky: Bühnensatiriker. Bühne und Welt XII, 23.

Engagements

Bamberg (Stadttheater): Otto Voegel.

Berlin (Neues Theater): Henry Pleß.

Bern (Stadttheater): Fredy Busch 1910/12.

Dresden (Hoftheater): Heinrich Marlow.

Gera (Hoftheater): Emmy Dorna.

Gleiwitz (Stadttheater): Edy Reggie Eysenck 1910/11.

Hannover (Schauspielhaus): Minna Wolfgang 1911/14.

Ingolstadt (Stadttheater): Wilhelm Lackner 1910/11.

Kattowitz (Stadttheater): Anna Selhofer 1910/11.

Kiel (Vereinigte Theater): Emil David.

Mainz (Neues Theater): Helene Pauli.

Tilsit (Stadttheater): Kurt Elwenspoek.

Wien (Burgtheater): Meta Bünger.

— (Neue Wiener Bühne): Franz Czasta, Nora Decarli, Bruno Harprecht, Ferdinand Martini, Heinz Pabst, Hilde Radnay, Hermann Romberg, Margarete Rühmkorf, Rosa Valetti.

Theaterbau

Für die Erbauung eines neuen königlichen Opernhauses in Berlin ist nunmehr der erste Schritt getan worden. Die Ministerien der öffentlichen Arbeiten, der Finanzen und des königlichen Hauses haben beschlossen, ein Preisausschreiben zur

Erlangung von Entwürfen für den Neubau des Opernhauses zu erlassen. Es handelt sich jedoch hierbei nur um einen engern Wettbewerb, zu dem Einladungen ergehen werden an Geheimrat Professor Genzmer, Regierungs- und Baurat Fürstenau vom Ministerium der öffentlichen Arbeiten, Geheimen Oberbaurat von Ihne, Stadtbaurat Hoffmann, Stadtbaurat Seeling-Charlottenburg, Professor Thiersch und Professor Littmann aus München, sowie Baurat Karst aus Kassel, den Erbauer des dortigen neuen königlichen Theaters. Die Skizzen müssen am ersten Dezember in den Händen der Regierung sein, die für die Größe und die äußere Anlage des Neubaus folgende Vorschriften erläßt:

Es soll eine große Eingangshalle gebaut werden, die einen Kassenraum mit vier Schaltern für den Billetverkauf enthält. Der Theaterraum selbst soll Parkett, vier Ränge und ein Amphitheater erhalten mit 2250 Sitz- und 250 Stehplätzen. Im Orchesterraum sollen 120 Musiker Platz finden, und die königliche Hofloge soll für achtzig Sitzplätze eingerichtet sein. Zu den Räumlichkeiten des Hofes wird eine besondere Eingangshalle errichtet und ebenso ein eigener Treppenaufgang. Im ersten Rang werden ein Speisesaal, zwei Salons und ein Teezimmer mit Vorräumen geschaffen werden.

Die Hauptbühne erhebt sich 3,50 Meter über dem Erdboden, ist 32 Meter breit, 30 Meter tief und hat eine Bühnenöffnung von 13,5 Metern. An beiden Seiten werden drei Meter breite Laufgänge errichtet. Die Bühnenhöhe soll 34 Meter betragen. Außer der Hauptbühne sollen noch zwei Seitenbühnen und eine Hinterbühne hergestellt werden, außerdem ein Pferdestall mit Sattelkammer. Rechts und links hinter der Bühne erstrecken sich die Ankleideräume der Herren und Damen. Allein die Solosänger und -Sängerinnen erhalten fünfzehn Ankleidezimmer, ebenso wird dem Ballett eine große Anzahl von Räumen zugewiesen. Auch zwei Versammlungsräume und drei Uebungszimmer, Probesaal und Erfrischungsräume müssen im Bühnengeschoß eingebaut werden. Auf der Hinterseite des Opernhauses folgen dann Maschinen- und Kulissenräume. Auch an eine Unterbringung der Generalintendantur im Opernhaus ist gedacht.

Die Gesamtkosten des Neubaus dürfen zwölf Millionen Mark nicht übersteigen. Als Bauplatz ist das bisherige Krollsche Etablissement in Aussicht genommen.

Nachrichten

Der Minister für Handel und Gewerbe hat nach Anhörung von Vertretern der Stellenvermittler, der Arbeitgeber und Arbeitnehmer auf Grund des Stellenvermittlergesetzes bestimmt, daß Stellenvermittler für Bühnenangehörige für die Vermittlung einer Stelle nicht mehr als folgende Bruchteile der Gesamtvergütung (Gehalt und Spielgeld) eines Bühnenangehörigen als Gebühr erheben dürfen:

1. Stellenvermittlung für Bühnenangehörige im engern Sinne, das heißt: für Personen, die bei der Aufführung dramatischer Werke künstlerisch oder technisch mitwirken: a) Bei Engagementsabschlüssen: 3%, wenn die monatliche Vergütung bis 150 Mark, 4%, wenn sie mehr als 150 bis 300 Mark, und 5%, wenn sie mehr als 300 Mark beträgt; b) bei Verträgen für Gastspiele, mit Ausnahme der Gastspiele mit untergelegtem Engagementsvertrage: 10%, wenn der Bühnenangehörige für die einzelne Vorstellung eine Vergütung von mindestens 200 Mark erhält, 5%, wenn er weniger als 200 Mark erhält. 2. Stellenvermittlung für sonstige Bühnenangehörige, bei Engagementsabschlüssen, sowie bei Gastspielen: 5%, wenn die monatliche Vergütung bis 600 Mark, 6%, wenn sie mehr als 600 bis 900 Mark, 8%, wenn sie mehr als 1500 Mark beträgt. Diese Vergütung wird nach der einzelnen artistischen Nummer

(Einzelartist oder Truppe) berechnet.
3. Stellenvermittlung für Orchesterpersonal bei Gewerbebetrieben im Sinne der §§ 32 und 33a der Gewerbeordnung, sowie für technisches und Chorpersonal: 2%, wenn die monatliche Vergütung bis 400 Mark, 5%, wenn sie über 400 Mark beträgt.

Bei Verlängerung oder Erneuerung eines Engagements (sofern sie durch die Tätigkeit des Stellenvermittlers zustande gekommen sind) beträgt die Gebühr längstens auf drei Jahre die Hälfte der obigen Sätze. Diese Bestimmung findet keine Anwendung auf die Stellenvermittlung in Fällen unter 2. Bei Vertragsabschlüssen für nicht gewerbsmäßige Veranstaltungen (Vereins- oder Privatfestlichkeiten) 10% ohne Rücksicht auf die Höhe der Vergütung.

*

Nach wesentlichen baulichen Verbesserungen ist das bisherige Residenztheater in Cöln unter der Direktion Bernau und Haaß als Deutsches Theater wieder eröffnet worden. Mit der Namensänderung ist ein gründlicher Umschwung im Repertoire verbunden, das künftig auch klassische und ernste moderne Werke umfassen wird.

Die Presse

1. Maxim Gorki: Die Letzten, Schauspiel in vier Akten. Kammerspiele.

2. Robert de Flers und G. A. de Caillavet: Pfade der Tugend, Lustspiel in drei Akten. Triানontheater.

3. W. J. Nemirowitsch-Dantschenko: Der Wert des Lebens, Schauspiel in vier Akten. Modernes Theater.

Vossische Zeitung

1. Das Stück ist nicht bühnenreif, ist es weder in der Technik noch in den Charakteren nach in ideellem Gehalt.

2. Das Stück bricht nicht mit der Ueberlieferung des Trianontheaters.

3. Ein künstlerisch nicht vollkommenes, aber durchaus nicht uninteressantes Stück.

Lokalanzeiger

1. Gorki hat in souveräner Willkür mühelos eine Szene an die andre gereiht, eine Reihe Figuren aufmarschieren lassen, von denen nicht eine einzige originelle Züge trägt.

2. Die Autoren sind ja witzige Köpfe — aber sie haben das bedauerlicherweise in frühern Werken weit nachdrücklicher verraten.

3. Wir hätten nichts versäumt, wenn wir das Stück nicht zu sehen bekommen hätten.

Morgenpost

1. Eine Folge loser, fast unzusammenhängender Szenen bilden die vier Akte.

2. Die ermüdende Eintönigkeit dieses Pfades wurde durch die plätschernde Geschwätzigkeit der Autoren nicht eben kurzweiliger.

3. Ein echt russisches Thesenstück.

Börsencourier

1. Eine Anzahl feiner, tiefer Bemerkungen, manches, was vollen Silberglockenton hat, sei dem Dichter gutgeschrieben. Es wird uns aber doch nicht soweit beeinflussen können, die großen Mängel dieses Stückes zu übersehen, das kein Stück ist.

2. Die Autoren sind hier akademischer, als es für Lustspieldichter gut und empfehlenswert ist.

3. Die Darstellung tat nichts, um den Eindruck tiefster Oede zu verscheuchen.

Berliner Tageblatt

1. Gewiß, Gorki hat ‚übertrieben‘. Im einzelnen aber bleibt er immer wahrhaftig, und jede seiner Gestalten ist mit einer vollkommenen Sicherheit erfaßt.

2. Die Pfade der Tugend zu wandeln, ist schwer. Auch Flers und Caillavet haben das erfahren müssen, denn es ist ihnen nicht gelungen.

3. Eine unbekümmerte Mache, von der alle schwachen Stellen sicher gedeckt werden.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 38
22. September 1910

Eulenbergs Schattenbilder / von Felix Poppenberg

In einem Buche, das äußerlich und dem Index nach wie ein Essaybꝛand aussieht (bei Bruno Cassirer in Berlin), gibt Herbert Eulenberg eine Reihe Phantasiestücke, die mit dem schwirrenden Flügelschlag beseelter Schwingung um die Geister großer Menschen schweben und, beladen mit ihrem Fluidum, lebendigste Wesensausstrahlung atmen. Es sind keine Analysen der Dichter und ihrer Werke, sondern Reflexe, ein farbiger Abglanz besonderer Menschlichkeiten in einem sehr empfänglichen und magisch tiefen Spiegel. Dichter werden hier erlebt, mit einer Art von Landschafts- und Naturgefühl, und das Aroma, die Atmosphäre ihrer ganzen Existenz strömt voll und stark. Heroenbeschwörung bannt hier erlauchte Schatten aus elseïschen Gefilden, daß sie mit gewaltiger Gegenwart andrängen und wir erschauernd von ihnen übermannt werden und von allem, „was sie geschmückt und gepeinigt". Aber auch romantisches Schattenspiel gaukelt mit Schimmer und Schein aus der Laterne des Bonaventura, malt krause physiognomische Schnörkel und läßt im Schönraritätenkasten Teufeleien und Dämonien phosphoreszierender Zwielichtnaturen aus dämmernden Zwischenreichen sehen oder prasselnde Pechfackelmenschen, die funkenstiebend untergehen.

„Ich schreib die Dichter auf, wie ich sie sehe", sagt Eulenberg, und so entstand eine Galerie der Imaginationen, die man Erscheinungen aus der bildenden Kunst an die Seite rücken kann, manchen Vallotonschen Umrissen und den Hörterschen Porträt-Variationen über Romantikerköpfe.

Wie diese Holzschnitte haben auch die geschriebenen Umrisse den sparsamen, aber an jeder Stelle von Nerven erfüllten Strich, und eine frappante Ausdruckskunst bringt hier oft mit einem Wort ein Wesen voll in Geist und Sinne.

Und mit dem geistigen Klima steigt gleichermaßen die irdische Um-

welt, das menschliche Erdreich auf, so daß dann wirklich solch Sein mit Wipfeln und Wurzeln sichtlich in Ganzheit sich zeigt.

Der junge Goethe blitzt als meteorhafte Vision in den abendlichen Reichsstadtgassen von Wetzlar auf. Wie ein Märchen vom seligen Abend mit gelber Postkutsche und Giebelgasthaus und einem funkelnden Elementargeist, verschwebt dies Capriccio voll romantischer Verwirrung in den Nachtnebel.

Die Wildnis des Rembrandtschen Studios dunkelt, und aus ihr geistern auf die „Leiden und Taten des Lichtes", und in Einsamkeit und Verstörung verwickelten Schicksals schaut uns dazu der irdische Mensch an, den der Hohe „um sein Herz zu tragen hatte", von Leben und Leidenschaft zerpeitscht und gegeißelt.

Brentano, Clemens, mit den schwarzen Ringellocken um die bleiche Stirn und den italienischen Augen, sitzt an dem ekstatischen Lager der Katharina Emmerich, der stigmatisierten Nonne. Und der einst vom Leben Trunkene versenkt die müde Seele brünstig in Blut und Wunden. Eine zahme Lerche, die oben über dem Fensterbalken nistet, fliegt durch den Raum, und Clemens erzählt leise aus der Chronika des fahrenden Schülers.

Giordano Bruno im Kerker ist ein visionäres Nachtstück: wie seine weiße Stirn im Mondlicht des Gitterfensters erscheint in der letzten Nacht, und wie ihm da sein Leben zu Bildern wird, „die ihn die Abenteuer eines fremden Menschen zu sein däuchten". Und voll Gedankenspur ist das Wort über Wittenberg, wohin Giordano „der Schatten Luthers lockte, und wo er zwei Jahre lang den deutschen Köpfen vergeblich das Fliegen beizubringen suchte, nur Hamlet, den Dänenprinzen soll er auf dem Gewissen gehabt haben."

Gespenstisch, wie die Philisterdämonie mancher Hoffmannschen Charakteristiken, wirkt dann das Problem Grillparzers: der korrekte Bürgersmann und Hofrat im peniblen Staatsrock, „dessen Seele mit einer Schar bissiger Ratten und Schlangen zusammenhaust, die ihm immerwährend vom Keller zum Giebel, vom Herzen zum Kopf kriechen und laufen". Und das Schicksal dieses Enterbten, der nicht lieben konnte und, unbefriedigt verlangend, an seiner eigenen Kälte fröstelnd erschauerte, drückt stärker als Analysen ein Gesicht aus: „Ein paar Träumer wollen ihre Seelen (Grillparzers und Katherina Fröhlichs, seiner „ewigen Braut") im Inferno drunten in trauriger Gemeinschaft unter der dunklen Schar derer um Paolo und Francesca fliegen gesehen haben."

*

Mit sinnierlichem Sinn und bastelnd liebevoller Hand werden danach die kurioseren Figuren dieses Bildersaals noch ausgemalt. Voll barocker Freude am krausen Ornament läßt sie Eulenberg aufziehen wie aus dem schnurrenden Schilderei-Gewerk einer nürnberger Spieluhr.

Andreas Gryphius hochgelahrt thront unter einer schweren riesigen weißlockigen Perücke hinter einem hohen Haufen von Folianten und Pergamenten, eine Hornbrille auf der Nase, eine Gänsefeder in der Hand und sinnt über einen Reim auf Menschen nach.

Jean Paul sitzt in der Stube der kreuzbraven Wirtin Rollwenzel vor dem Städtchen Bayreuth, die Perlmutterdose voll Tabak und den Steinkrug voll Bier neben sich und im offenen Fenster eingerahmt Oberfranken.

Und Eulenberg, in dem nicht wenig Verwandtes vom Hesperischen her und vom Siebenkäsigen kribbelt und krabbelt, läßt seinen Dichter über alle dreißig deutschen Kleinstaaten fliegen und auf dem Wege allerlei schnurriges und monströses Zeug aufpicken, das „aussieht wie Spinnen oder Meertiere in Spiritus". Und des Abends belauscht er ihn auf dem Heimweg. Wie sein Fuß — Jean Paul könnte neidisch auf den Einfall sein — in den geschnörkelten Schatten des alten Barockschlosses sich verwickelt, wie er stolpert und das Dreierlicht im Marienglas fallen läßt und nun allein unter den Sternen in der Abendluft steht, die nach Wäldern riecht.

Dies paulinische Schattenspiel gibt vor allem ein Beispiel für die sinnfälligen Mittel, durch ein Bild oder eine Situation mit eins das stoffliche und stilistische Klima eines Künstlers aufzurufen und darzustellen.

Dichterisches Nachfühlen voll glücklichster Eingebung ist das. So setzt er Wilhelm Busch nachdenksam und schalkhaft als Randeinfall unter den Holzschnitt des Fleckens Wiedensahl mit seiner Handvoll Häuser, die friedlich dastehen, rote Ziegeldächer als Hüte über den Kopf gestülpt oder dicke moosbedeckte Strohkappen schief aufgesetzt.

Beschaulich webt auch Eulenberg die Hausheimlichkeit des cleversulzbacher Pfarrherrn und Poeten Mörike aus, und sein still geruhsames Wesen zwischen Goldfischen, Versteinerungen, Noten und Gedichten.

William Shakespeare imaginiert er sich, den Heimkehrenden, in Stratford zwischen den alten Häusern und den Sommernachtstraum-Wiesen, wie er sich abendlich an das Geländer des Avon lehnt. In seinen eigenen Bildern versinkt sein Sinn: „und dann war ihm, als zöge er nun selber das goldene Tor der Träume und Märchen hinter sich zu und schritt langsam durch die Welt der Kleinheit dem Grabe zu". Und auf seinen Mund drängen sich die Worte Prosperos:

> . . . . so brech ich meinen Stab,
> Begrab ihn manche Klafter in die Erde,
> Und tiefer als ein Senkblei je erforscht,
> Will ich mein Buch ertränken.

*

Eulenberg läßt auch die Gestalten in Zwiesprach reden und in imaginären Szenen ihr Wesen darstellen. Meist voll Wesenskraft und echter Ueberredung, zweifelhaft nur in dem breiten Dialog zwischen Ibsen und — hm! — Martin Greif; für die Ibsen-Exponierung ein untreffendes Mittel.

Schön aber ist der Abendbesuch des greisen Wieland nach der Nachricht vom Selbstmord Kleists bei Goethe gefühlt; wie da Goethe über den Toten, den er bei Lebzeiten von sich wehrte, deutende Schicksalsworte findet; wie er aber dann auch — und das ist, mit einem Goethischen Wort zu sprechen, „kapital“ — sich erhebend kurz diesem Gespräch, wie allem, ein Ende macht, als Wieland überströmend und eifervoll den Verschiedenen als verlorenen Shakespeare anruft: „Dieses zu entscheiden, Herr Wieland, müssen wir dem Jahrhundert nach uns überlassen“. Hier steht Gesicht und Gebärde, groß, imposant da, und man denkt an den Abschluß jenes imaginären Gesprächs zwischen Balzac und Purgstal, das Hofmannsthal aufgezeichnet: „Niemand hätte es gewagt, eine Unterhaltung fortzusetzen, die mit einer solchen Geste geschlossen wurde“.

Voll Innigkeit und Stille wird das Erlebnis der beiden Laienpriester aus der guten Stadt Prag vorgestellt, die, nach Rom pilgernd, in Terni dem heiligen Franziskus, dem Spielmann Gottes begegneten, wie er auf seinem Eselein die Sonne und jegliche Kreatur preist, wie ihn die Tauben umflattern, und wie ihm die Jungfrau in dem Domwinkel, da er zu ruhen pflegt, rote Rosen zum Bette schüttet. Er aber zerstört nicht ihre Schönheit und ruht daneben, „und ein paar verflogene Tauben nisteten über Nacht bei ihm in seiner Kutte und wärmten ihn“.

Lukianischer Witz und Einfall hat dann schließlich das Totengespräch in der Hölle mit Oscar Wilde und Lord Byron gefügt.

*

Ein paar Entgleisungen in der Charakteristik von Dingen des äußern Lebens fallen bei Eulenberg auf und seien, nicht aus Nörgelsucht, nur der Kuriosität halber gebucht.

Eulenberg läßt Wilde an jenem denkwürdigen Premierenabend im Zeichen der grünen Nelke und der Zigarette im Gehrock erscheinen — Oscar würde sich im Grabe umdrehen darob; und um die Herkunft Dostojewskis aus Glanz und Wonne und seine luxuriöse Jugend überzeugend darzutun, teilt er ehrfurchtdurchschauert mit, daß Dostojewski gewohnt war, viermal in der Woche sein Hemd zu wechseln — nur viermal!

So will es dünken, als kennte Eulenberg die Seelen und das innerliche Gewebe seiner Gestalten besser als ihres Kummers Kleid und Zier.

Molière und Maugham

Mister Maugham ist im Begriff, ein deutscher Liebling zu werden. Hat man jemals ergründet, was dazu nötig ist? Kadelburg ist es durch sein Gemüt, Sudermann durch seinen Geist, Blumenthal durch seine Urwüchsigkeit, und Rudolf Lothar ist es durch seine Zurückhaltung geworden. Maugham hat wieder einen andern und einen kompliziertern Trick. Er macht es mit einer stubenreinen Frivolität oder auch, wenn man will, mit einer laszìven Moralität. Er trägt höchst anstößige Dinge in der gesittetsten Sprache vor. Es gelingt ihm, unzüchtig zu sein, ohne das konventionelle Schamgefühl zu verletzen. Wie um seine Methode zu symbolisieren, legt er seine fragwürdige Auffassung von der Ehe einem korrekten Professor der Mathematik in den Mund, läßt er gerade diesen weltfremden Gelehrten die allerpraktischste Lebensweisheit sprudeln. Das Ueberraschende macht Glück, mag er sich mit einem Seitenblick auf Bernard Shaw gesagt haben, um dann den Iren auf eine Weise zu banalisieren und zu entsittlichen, über die man einmal diesen großen Ethiker befragen müßte, aber wirklich nicht erst zu befragen braucht. Shaw kann nichts verhaßter sein als diese Sorte von Witzbolden, die von dem englischen Cant leben, die seine Existenz literarisch ausbeuten, statt ihn zum Gegenstand ihrer Anklage oder wenigstens ihres Spottes zu machen. Einer liebenden Frau kommt der Mann abhanden. Ihr Vater, eben jener Mathematiker, weiß für sie eine Taktik, ihn zurückzugewinnen, und Maugham läßt Frau Penelope mit mathematischer Folgerichtigkeit diese Taktik anwenden, die die Taktik einer Kokotte ist. Wenn es sich um diese Gattung, wenn es sich auch nur um ein verliebtes Weibchen handelte, wäre Maugham gerechtfertigt. Dann wäre seine Frechheit vergnüglich. Aber er spricht unablässig von Liebe, von der großen Liebe. ‚Wann kommst du wieder?‘ ist nicht blos morgens, mittags, abends die Quängelfrage dieser kleinen Frau, es ist auch die ernste Frage ihrer schweren Qual. Mister Maugham schildert seine Penelope als einen Menschen, der ein einziges Mal, fürs ganze Leben, mit ganzer Seele und von ganzem Herzen liebt. Das macht seine Frechheit, wie behandschuht immer sie einhergeht, unerträglich. Ulkige, selbst glitzernde Worte gibts. Aber man behält einen fauligen Geschmack im Mund und wünschte sich, daß eine Bühne, die solche Stücke um der Selbsterhaltung willen spielen zu müssen glaubt, zum mindesten diesen Geschmack ein bischen verbesserte. Das Neue Schauspielhaus verschlechtert ihn noch. Zu der Unapppetitlichkeit der Maughamschen Lebens-

anschauung kommt die Unverdaulichkeit der Halmschen Schauspielkunst. Dieses Theater versucht gar kein englisches Milieu, sondern läßt gutberlinische Handwerkergestalten im Carlton dinieren und verblühte Massivitäten jugendliche Salonhelden umschlängeln. Nur Herr Eugen Burg als solch ein Salonheld hat Haltung und Diskretion und sollte von seiner Penelope zum Muster genommen werden. Als Fräulein Wüst vor vier Jahren aus Leipzig kam, war sie provinzial verwildert und peinlich selbstgefällig. Aber es war eine Freude zu sehen, wie nach und nach in der guten Zucht des Brahmschen Ensembles nicht nur alle häßlichen Manieren von ihr wichen, sondern wie sich sogar, erst schüchtern und dann immer entschiedener, ein sehr gesundes Naturell von ausgeprägter Gestaltungsfähigkeit entpuppte. Jetzt ist Fräulein Wüst leider wieder auf dem Wege nach Leipzig. Sie strampelt neckisch und unaufhörlich mit den Beinen, kopiert schmollend und scherzend die Sorma, und wird, weil ihr die Unkunst einen viel lautern Erfolg eingetragen hat als alle Kunst, vermutlich keinen Einwand gelten lassen. Es wäre schade und wäre unklug. Denn man ist ja wohl noch jung genug, um eines Tages wieder in Regionen zu gelangen, wo diese Possenmätzchen nicht die kleinste Geltung haben.

*

Monsieur Molière war allem Anschein nach bisher ein deutscher Liebling. Wenn der Direktor unsers Hoftheaters ihn noch länger inszeniert, dann wird es mit der Herrlichkeit bald ein Ende haben. ‚Das Impromptu von Versailles' kann wirklich, wie Herr Lindau den Gazetten mitgeteilt hat, sämtlichen Komödien des Molière voraufgeschickt werden. Es schlägt, in seiner unbekümmerten Angriffslust, den Ton für viele an, und wo eins von den Stücken doch friedlicher ist, als diese Einführung erwarten ließe, da mag sie gleichwohl als ein Zeitbild ihre Dienste tun. Im Schauspielhaus verliert sie erstens ihren Zeitcharakter, weil der unverständige Regisseur sie durch Anachronismen jünger zu machen sucht und die Gelegenheit wahrnimmt, seiner Animosität gegen diejenige Kunstrichtung, die ihn entthront hat, Luft zu machen. Die naturalistische Schauspielkunst, die epochale Erscheinungen wie Rittner und die Lehmann hervorgebracht hat, muß es sich gefallen lassen, an einer Stätte verhöhnt zu werden, wo es noch diesen und jenen Schauspiler, aber ganz gewiß keine Schauspielkunst gibt. Im Schauspielhaus verliert das Impromptu aber zweitens auch seine satirische Kraft, weil die Truppe Molières, wie Herr Lindau sie sich denkt, wert wäre, persifliert zu werden, und keineswegs das Recht hätte, selber polemisch vorzugehen. Das soll Molière sein? Das ist noch

nicht einmal Benedix. Das soll am Hofe Ludwigs des Vierzehnten eine junge und kühne Kunst vorstellen? Das stellt am Hofe von Lippe-Detmold die älteste und verschlafenste Antikunst vor. Dann spielt diese Truppe den ‚Tartüff', und es wäre unnatürlich, wenn sie es anders als auf die verblaßteste und langweiligste Art täte. Man kann Molière historisch oder modern geben: nach der Tradition der Comédie oder wie einen Dichter von heute. Coquelins Tartüff stand in der Tradition, Bassermanns Tartüff war ein emporgekommener Proletarier unsrer Tage. Wer seinerzeit Bassermanns Auffassung anfocht, erinnerte sich nicht, daß es von Tartüff heißt: „Ein Bettler, der zuerst halb barfuß ging". Aber so oder so: irgend eine Auffassung muß da sein, und auf diese Auffassung muß irgendwie das ganze Ensemble gestimmt werden. Vor fünf Jahren hat Reinhardt einmal einen Molière-Stil angestrebt. Die Herrschaften bewegten sich im Takt und in festgehaltenen Zwischenräumen, rückten in einer schrägen Phalanx vor und wichen ebenso steif zurück. Das Schauspielhaus strebt, selbstverständlich, gar nichts an. Es behandelt Molière wie Bauernfeld und wie Schönthan. Es legt keinen Wert aufs Bild und legt keinen Wert aufs Wort. Und doch verdiente besonders das Wort die sorgsamste Pflege. Fuldas Uebersetzung hilft jedem Witz zu munterster Lebendigkeit und bindet sie alle in eine strenge Form. Diese Form sprengen im Schauspielhaus selbst die bessern Darsteller. Herr Kraußneck, der als Orgon mit Recht die Unzulänglichkeit des Intellekts betont, ihm aber im entscheidenden Moment auch die Stärke der Einfalt gibt, und Frau Butze, die als Dorine der verkörperte bon sens ist und nur vielleicht mehr den Ton einer Herrin als einer Dienerin hat — selbst diese beiden treiben stilfremde und wenig geschmackvolle Scherze miteinander, vor denen sie ihr Instinkt bewahren sollte. Die alte Schramm hat so wenig einen Regisseur wie sie und weicht doch keinen Finger breit vom rechten Wege der Natur ab. Bleibt sie deshalb, als Madame Pernelle, eine einzige Pointe schuldig? Aber was nützt es, daß die kleinste Rolle vollkommen gespielt wird, wenn die wichtigste Rolle sogut wie gar nicht gespielt wird! Herr Staegemann muß einmal etwas von Bassermanns Tartüff haben läuten hören. Auch er kommt als bleicher Hungerleider dahergegangen und versucht so etwas wie eine pathologische Studie, wofür ihm alle künstlerischen Mittel fehlen. Es ist die pure Ohnmacht, ist völlig undiskutierbar. Vielleicht liegt es doch nicht im Interesse des Schauspielhauses, daß es sein Repertoire auf Herrn Staegemann aufbaut, und am wenigsten liegt es im Interesse dieses Schauspielers, dessen frisches Talent dadurch unfehlbar ruiniert wird.

Oberammergau / von Theodor Lessing

Epilog eines Ewig-Malkontenten

1

Mir zur Feier: so lautet das Motto wahrhafter Volkskunst. Sie blüht wie der kleine Wegewart am Raine. Man freut sich jedesmal, wenn man beim Wandern in das blaue harmlose Auge blickt. Aber keinem wird einfallen, ein Treibhaus zur Konservierung deutscher Wiesenblumen zu bauen. Das tut die Mode mit dem Volksspiel. Sie wandelt Bergluft in Museumsluft. Sie tötet das Volkslied und den Tanz der Frohen und Einfältigen. Der Schuhplattler, bei Volksfesten auf der Tenne getanzt, das Gstanzel, das Schnadahüpfl, von Heuern im Walde gedichtet: ewig wird es die harmlos Wandernden freuen. Aber in unnaiv erregungswütiger Gesellschaft beginnt der Kult der Naivität. Die Sehnsucht nach Unbefangenheit wird für die Unfrohen so quälend, daß sie jeder Form unmittelbaren Erlebens nachlaufen, auch wenn keine Art ehrlichen Gefühls mehr dahinter steht. Ein roher und gleich aller Roheit sentimentaler Rüpel ohne Poesie und Seele braucht nur statt langen Beinkleids eine kurze Lederhose anzuziehen, statt der Ballonmütze das grüne tiroler Hütl keck aufs Ohr zu stülpen, um sofort müßige Herren und hysterische Damen zu finden, die solchen Repräsentanten der Volkheit ‚originell' nennen, wenn er um des leidigen Geldes willen im Wirtshausnebel von Sprit und Nikotin die Zither bearbeitet und alte Lieder singt, von Edelweiß und Gemsenjagd, von Bergeinsamkeit und all dem Heldentum, das weder er noch seine Hörer je fühlen. Bewußtheit und unnaive Gemütsduselei haben zunächst das einfache Lied und die nationalen Tänze des Volkes vergiftet.

Nun aber bekommt man alle zehn Jahre in Oberammergau auch das durch die Bildung und Stilisierung verderbte Volksdrama zu Gesicht, den traurigen Ueberrest des deutschen Mysterienspiels. Das stammt noch aus einer Zeit, wo Engel mit Menschen verkehrten und die Aelterahne auf der Ofenbank erschauernden Kinderseelchen zu sagen wußte, wie es auf der goldenen Himmelsaue ausschaut, droben, bei den Toten, zur rechten Seite unsers lieben Herrn. Da wuchsen bunt und wild die Träume der Legende aus dem Herzblut unsrer dumpfen deutschen Arbeitsmenschen hervor. Da zitterte alles von Erlebnis; aus dem Staube die Blumen und über den Blumen die Schmetterlinge im Hochzeitsgewand. Da sprach Sehnsucht und Angst in Gleichnissen der Bibel. So roh und blutschwer erzählte die Mythe, so weich und in Tränen selig, wie unser Volk ist. Denn dieselbe rauhe Faust, an der trotzig zu jeder Stunde der Schlagring droht, pflegt gerne zarte Wiesenblumen zu pflücken, um sie dem himmelblauesten Madönnchen zu Füßen zu legen. Das

war Herzensgeschichte der vielen Mühseligen und Beladenen. Nicht eine zur Schau gestellte Einfalt, für amerikanische Millionäre dekorativ zurechtgeschminkt. Man spielte auf den Friedhöfen bei den Toten. Nicht ohne Grund. Denn alle die trüben und vergessenen Menschen hatten die große Passion gedichtet. Aus kindergläubigen Gemütern zahlloser banger Geschlechter strömte dem alten Judenmythos neues Blut zu. Trostbedürftig und unwissend, abergläubisch und zweifelfragend, hintersonnen und farbenfroh, lebensgierig und doch des schnellen Todes gewiß. Ihrer fleckigen armen Seele karge Schönheiten und den verschwiegenen Traum ihrer wenigen stillen Stunden, das allein ließen sie auf der Erde zurück für die Nachfahren. All ihr Armseliges und Eitles, ihr ganzes kleines Gebirgsdörflerdasein war bald vergessen. Aber sie waren Träger einer Würde. Und ihre Würde wuchs so hoch, daß selbst das taktlose, unfromme, verwaschene Aktendeutsch ihres stümpernden Ortspfarrers und die ebenso leere wie unnaive Musik ihres stümpernden Lehrers die Schauer des alten Legendenspiels nicht vernichten konnten. Die Schauer wirken, wenn uraltes Weistum der Volksseele aus dem Bilderstrom des Evangeliums steigt. Mit bleicher Hand winken dann die Toten. Aus gutem treuen Gefühl tönen die alten adligen Worte der Bibel in all diesen albernen Schwulst, mit ‚welcher‘ und ‚derselbe‘ papieren verbrämt und von dem uferlosen Räsonnement schlechter antikisierender Verse überschüttet.

2

Schön ist es, an einem Sommertag schauend dazusitzen, wenn Schatten und Licht auf den bescheidenen Berghängen spielen, hinter der klug und großzügig aufgebauten Volksbühne, unterm schlichten Eisenbogen, der im glücklichsten Gegensatz zu Bayreuth aufs edelste die Aufgabe erfüllt, viertausend blühwillige Seelen einen Tag lang an würdige Kultstätte festzubannen. Schön ist es, hinauszublicken über die Bilder des frommen Traumes, hinaus auf die ruhigen Mattenhänge, von deren Grün bisweilen ein bleicher Schmetterling auffliegt und hinstreicht über Kreuz und Christi Leidensgang, über lärmende Juden und rasselnde Römer, indes die Schwalben unterm Eisengerüst der Decke zwitschern. Was da oben aber auf der Bühne gesprochen und gedudelt wird — was hätte wohl das mit Erhebung der Massenseele zu Gott, was mit neuer Kultur der Künste zu tun? Es ist nicht mehr das eine und das andre noch nicht. Religiöser Aufschwung, Inbrunst — wer könnte sie wohl von unheiligen, zerstreuten Menschen erwarten, Geschäftsleuten und überfüttertem Amüsiervolk aus aller Welt, aus allen Töpfen naschend! In jeder Wallfahrtskapelle brennt inniger und schöner der gerettete Funke vom großen Glaubensbrand als auf solchem Mysterienjahrmarkt, zu dem längst nicht mehr die Kranken und Armen des Landes pilgern, um an der Leidensgeschichte des Herrn

sich Trost zu schauen und im nahen Kloster zu beten. Die gute dicke Frau, die an diesem Tage zu meiner Linken saß, schnuffelte und schnaufte zwar redlich aus Ergriffenheit, aber während ihrer süßen Rührung über Christi Leiden aß sie ganze Tüten voll Weintrauben leer, und der Kerl an meiner Rechten putzte sich die Nägel und blickte verdutzt und hielt mich für verrückt, als ich, in allen Nerven gepeinigt, zuletzt ihn anfuhr: „Herr, reinigen Sie sich nicht die Nägel, während Christus am Kreuze hängt." Nein, Volkstum und naive Tradition wirken hier nicht. Nicht anders als bei jedem nationalen Festspiel und Maskenaufzuge, wo Historie und Pietät in Frage stehen. Was aber die ‚Aesthetik' anlangt — du lieber Himmel, fühlt man nicht, wie geschmacklos es ist, ein altes religiöses Volksspiel mit dem Maßstabe moderner Artistenkultur zu schulmeistern, gerade, als müsse ausgerechnet in dem Dörfchen Oberammergau in Oberbayern der Gipfel esoterischen Kunstgeschmacks erklommen sein! An solchem Maßstab gemessen, werden sie alle lächerlich: dieser ölige und nölige apathische Christus mit dem unschönen, ungeschulten Organ; dieser eckige, tranige Judas, dem die Zähne fehlen, physisch wie sinnbildlich; diese Mutter Gottes, die einen Nasenpolypen hat, dieser geschminkte Johannes, dem ein Kloß im Halse zu stecken scheint. Da war nicht ein Darsteller, nicht eine Darstellerin (von vielen Schönheiten der Maske, Geste und Haltung abgesehen), die an Seele und Geist mehr zu offenbaren hatten, als von klugen Regisseuren aus beliebigen Dilettanten stets herausgeholt werden kann. Da war nicht ein Sänger, nicht eine Sängerin, die an Schule und Technik wie an Musik mehr in sich trugen als hunderttausend musikalische Durchschnittsmenschen. Wenn man aber die optische Schönheit der Bilder, die Freuden des Auges aesthetelnd betont und die Schönheit von Gruppen und Bewegungen rühmt (denn bei manchem großen Meister, bei Rubens, Leonardo und Rembrandt war die Inszenierung in die Schule gegangen) — nun, warum dann so viele Schönheit auf ein banales Material verschwenden? Wenn man die großen Maler befragt, warum nicht auch die echten Dichter und die rechten Komponisten? Was bedeutet denn an und für sich ein schöngestelltes ‚lebendes Bild'? Eine aesthetische Spielerei. Soll man bewundern, daß sich Menschenleiber auch an Stelle von Wachsfiguren dekorativ verwerten lassen? Leben keine lebendigen Dichter, aus denen Süßigkeit und Zartheit des alten Glaubens noch bricht? Unsre großen katholischen Dichterinnen (Enrica von Handel-Mazetti, Anna von Crane, Ilse von Stach) haben ungleich inniger die Ewigkeit der großen Menschentragödie erfühlt als diese reflektierenden und verbildeten seligen Weiß, Knipfelberger, Daisenberger und Dodler. Und lebt kein Tondichter, in dessen Lebenstiefe die große Passion um erneuten Ausdruck ringt? Ist Religion und religiöses Symbol schon ein historischer, antiquarischer, traditioneller Formenschatz geworden? Und

dann die lebendige Seele, die lebendige Psychologie! Was können wir Heutigen für diesen Altarchristus und seine holzgeschnitzten Jünger empfinden? Das Volk versteht und fühlt nicht mit dem Herzen, was es auf der Bühne vor sich sieht. Das ist eine Predigt, aber kein Erleben! Es versteht nicht, warum denn Christus alles so lammfromm erduldet. Es versteht den Bauern besser, der, als er Jesus allversöhnlich duldend und bleich-schweigend vor Kaiphas stehen sieht, die Fäuste ballt und, voll Wut auf die Quäler blickend, heimlich murmelt: „I, wann i jetzt derfet!" Wir verstehen nicht, warum denn die Pharisäer so bös und die Juden so rachsüchtig sind. Warum Judas ihn verrät und Petrus ihn verleugnet. Wir sehen nicht die Notwendigkeit ihrer Schicksale. Und es erweist sich der alte Erfahrungssatz der Tragödie: Blos passive Vorgänge der Passion, auf dem Theater verkörpert, lassen das Gefühl kalt. Das bloße Leiden und Geopfertsein, das endlos ausgedehnte Sterben in Portionen hat nichts Tragisches. Nur das aktive Geschöpf, das gegen den Schmerz reagiert und gegen die Verunrechtung seines Seelenrechts sich zur Wehre setzt; nur das schuldige Geschöpf, das zuletzt den Tod als Sold der Sünde leidet, in Schwäche und Verschuldung verstrickt, einfach weil es lebt und alles Leben eine Schuld ist; nur die ringende Seele unsrer eigenen Art — nicht das Lamm, das sich schlachten läßt oder der Gott, über den der Schmerz, der das Wesen alles Lebens ist, gleichsam dahingleitet — kann erschüttern, erheben, erlösen.

3

Es ist keine Negation in dem, was ich niederschreibe. Die Ammergauer trifft keinerlei Vorwurf. Wenn wirklich in Paris und London Leute wohnen, die mit Vergnügen Hunderte von Mark dafür zahlen, daß sie in einem leidlich reizvollen deutschen Gebirgsdorf einen jämmerlich verhunzten Text von mittelmäßigen nud keineswegs naiven Spielern stümperhaft schlecht deklamiert, geleiert und dargestellt bekommen — nun, die ehemaligen Holzschnitzer wären Narren, wenn sie solches Geschäft sich entgehen ließen. Und wenn der ganze Mangel an Intelligenz Europas just in diesem Bergdorf alle zehn Jahre zusammenströmt und einige Millionen hinterläßt, so denke man an das Goethewort: Es ist gut, daß die Menschen sich begeistern und nicht gar so wichtig, wofür sie sich begeistern. Aber wir wenigen, die auswertend und denkend unser Leben ableben müssen, dürfen nicht blind und unwahr werden vor Suggestionen des öffentlichen Meinens und der Meinungmacher. Wir haben auswertend Grenzen zu setzen und unsre subjektive Wahrheit zu sagen, wenn auch tausendmal geschieht, was die Oberammergauer pathetisch singen und darstellen: „Denn wer die Wahrheit spricht, den schlägt man ins Gesicht."

4

Ich bin nicht heiliger von Oberammergau fortgegangen. Nicht frömmer und stärker, so wie ich aus manchem Drama Henrik Ibsens

gegangen bin. Aber als ich in die einsamen Berge floh, abseits vom Wege, da sah ich auf einer Berghalde ein liebes Bild. Ein Knabe hütete Kälber. Mit seinem Hunde lag er unter einer Wettertanne und sang. Das war nicht der übliche Jodelsingsang, den im Gebirge die Kinder an jedem Holzgatter aufführen, in der Hoffnung, vom Sonnenwanderer ein paar Pfennige zu erhalten. Er sang froh und traurig, wie man für die Einsamkeit singt. Und ich schlich mich davon und hütete mich, gesehen zu werden, denn die kleinen Feste der Kindheit vertragen keinen Zuschauer. Aber wieder fromm und vertrauend geworden, dachte ich im Wandern: Kleiner Dichter, die Sonne möge dich segnen und der Wind deiner Heimat. Viele Sonne möge dich finden, aber auch Sturm aus den Bergen dich reifen. Vielleicht bist du es, junger Dichter, der das Bettelkind, die Legende, vom Tode rettet. Sie wartet auf den heimlichen Prinzen, der das alte Reich ihr zurückbringt. Lauschest du wohl auf den kleinen Vogel am Waldbach? Es ist der Kreuzschnabel. Der Heiland hing am Kreuz, und ein Schauer ging durch Felsen und Bäume, da kam ein kleiner Vogel und versuchte mit seinem ohnmächtigen Schnabel, die Nägel aus dem Holze zu ziehen. Davon ist sein Schnabel so krumm geblieben, und auf der Brust trägt er ein rotes Fleckchen. Das ist ein Tropfen von Christi Blut. Hör auf den Vogel oder folge dem Marienkäferchen oder dem Frauenmantel oder der Blume, die das Bettstroh unsrer lieben Frau heißt. Hier führt dich jeder Baum und jeder Schmetterling ins Land der Legende. Da triffst du sie auf einem Felsenpfad. Küsse sie. Sie nimmt dich an der Hand und führt dich in das alte Zauberreich, wo du für ihren Thron kämpfen und ein Held werden mußt. Vielleicht habe ich in dir, blonder Junge, den heimlichen Prinzen gesehen, der aus dem alten Grale trinken darf. Den Dichter, welchen tiefste Volksmacht unsrer Tage erwecken wird.

Die Nerven / von Peter Altenberg

Ich hatte einen Freund, einen höchst intelligenten Menschen. Aber seine Nerven, oh ......

Eines Abends im Café sagte er zu mir: „Du, Peter, Du könntest mir einen riesigen Freundschaftsdienst erweisen. Ich fühle mich heute wieder so greisenhaft, so ausgelöscht ... Bitte sage mir nach fünf Minuten, daß ich heute besonders frisch und jugendlich aussehe ....“

Ich nahm die Uhr, legte sie auf den Tisch, und sagte nach fünf Minuten: „Du, sage mir, was ist heute los mit Dir? So jugendlich frisch hast Du wirklich schon lange nicht ausgesehen ...!“

Er wurde ganz rot vor Freude, ganz begeistert, und erwiderte: „Wirklich? Das freut mich! Solche angenehmen Sachen sagt einem halt niemand wie Du!“

Die Speidelbücher / von Hans Wantoch

In jedem von uns Wienern sitzt der heimliche Vormärzler. Man braucht nur nach Sievering zu fahren, vor die kleinen, blassen Bilder im Städtischen Museum zu treten oder eines jener alten Memoirenwerke aufzuschlagen, die von den sanften, schöngeistigen Plauderkränzchen aus der Zeit der braven Karoline Pichler erzählen: dann wacht der Vormärzler in uns auf. Andre Völker richten die Taten der Vorväter hoch: uns rührt die Lieblichkeit der eigenen Vergangenheit. Und es ist erst eine Handvoll Jahre her, daß wir uns gegen solche spielerische Sentimentalität trotzig aufzulehnen beginnen und aus kindlichen Genießern männlich Tätige werden wollen. Dieser Zorn gegen uns selber, diese Erkenntnis der Gefahr im schwelgerischen Hang, dieser Haß unsrer bessern Stunden gegen den heimischen Vormärzler: der trennt unsre Tage von der Speidelzeit. Speidel (dessen Gesammelte Schriften jetzt bei Meyer & Jessen in Berlin zu erscheinen begonnen haben) — Speidel war noch ganz in den Arabeskenschmuck des Lebens verstrickt. Ein Poet von jener Stifterschen Art, die sich nicht auflehnt, nicht will, sondern still sich bescheidet und genügsam genießt. Ein Rousseauscher Mensch, dem Blume und Busch, Hügel und Hang das Herz zum Ueberfließen erfüllen. Ein Augenblicksmensch von jener bekümmernden Sorte, der eine schöne Laune die tiefste Not verscheucht, die im Sonnengold eines Abends das Elendbild des schwarzen Tages hinabsinken läßt. Ein Wiener, wenn auch Ulm als seine Geburtsstadt genannt wird. Die Luft macht ihn nicht frei. Er ist dem Wienertum nach Frauenart ganz verfallen. Er ist stolz auf seine Zugehörigkeit und drückt sie immer wieder mit der versklavenden Norm des altdeutschen Rechtes aus: „Die Luft macht eigen."

*

Speidels Wesen ist fraulich. Er kann sich nicht wahren, er muß sich ganz verlieren, er kann nicht Distanz halten. Nie und in nichts. Durch Friedrich Schlögls Schriften lebt in polemischem Spiegelbild seine ganze Zeit wieder auf. Auch Speidel war Tagesschriftsteller: aber aus seinen Aufzeichnungen hebt sich keine prägnante Kontur seiner Zeit; denn sie ziehen zu können, muß man mitten in seiner Gegenwart doch in Distanz von ihr sein, und Speidel war in ihre Bewegungen völlig verloren. Kein starker, eigenwilliger Wille weist ihn nach neuen Zielen. Er ist im ganzen zufrieden, wie der Wiener dieser behaglichen Zeit, wie der Spätling eines gesättigten schmerbäuchigen Liberalismus, der neuen Gegenwartsforderungen nur die Contradictio eins verwirklichten Programms entgegenzuhalten vermochte. Und wenn Speidel über Börne schreibt, dann bricht durch die pietätvolle Würdigung des Erben immer wieder der nicht zu ver-

haltende Jubel, wie herrlich weit sie es jetzt, um 1880, eigentlich gebracht hätten. In Oesterreich war man den andern ein Endchen vorausgekommen: nun zehrte man von seinen Zinsen und, wo die Rente nicht reichte, auch vom Kapital. Und in der behaglichen Laissez-faire-Stimmung merkte man nicht, daß draußen in der Welt der Geschwindigkeitszeiger auf eine andre Ziffer gesprungen war. Auch Speidel nahm es nicht wahr: denn er ist der Heinrich Laube der Kritik, kein Führer, sondern blos höchster, reinster Ausdruck des Massengeschmacks. Er deutet den Wienern ihr Gefallen an einem Kunstwerk. Er läßt sie in den Bildern Hans Makarts, der ihn selber niemals entnüchterte, läßt sie in der Tanzkunst der Fanny Elßler, in den Walzern der Strauß ihre Art bestätigt, ihr Wesen künstlerisch gestaltet finden und wagt doch niemals die Frage, ob diese lässige Art, dieses weiche und prunkhafte Wesen die einzig möglichen und wünschenswerten seien. Wenn Speidel von Beethoven in Heiligenstadt erzählt — glaubt man dann nicht leibhaftig den sanften Franz Schubert unter Buschwerk am Bach in die sanfte himmelblaue Himmelschale blicken zu sehen? Heroisches Maß blieb ihm fast immer unfaßbar. Für Anmut und Lieblichkeit findet er das gleichgestimmte Wort. Aus einer Unsumme netter Betrachtungen ergibt sich nicht die Schlußziffer einer bedeutenden Idee, aus sinnig geschauten Beobachtungen kein bleibendes Sinnbild. Um jedes Ding zieht er blumige Arabesken, aber seinen Kern gräbt er nicht heraus. Die Anschauung bleibt im entzückenden Detail, der betrachtende Geist im Kleinkram des Alltags gefangen. Speidel war kein gewaltiger Ueberblicker, kein tiefsinniger Durchdringer, sondern ein weltvergessener Betrachter zierlicher Reize. Ganz wie die Frauen sieht er die Erscheinungen des Lebens nicht nach Wichtigkeitsgraden gestuft. Alles hat gleiche Bedeutung: die Abendbeleuchtung über einem Rebenhügel und der blutige Kriegsschein, jede Atlasschleife der Fanny Elßler und Beethovens Neunte. Und auch darin drückt sich fast beispielmäßig der Hang der Wiener zur künstlichen Aufbauschung des Unwichtigen aus, die ihnen den Blick für das wirklich Bedeutende verhängt.

*

Selten nur weitet sich Speidel die Durchdringung eines Sonderfalles zur allgemeinen Erkenntnis; und die kann häufig nicht ohne Einwand hingenommen werden. Ein Grundgedanke Speidelscher Wertung ist es, daß es nicht kleine und nicht große Dichter gebe, daß eine graduelle Reihung künstlerischer Gestaltungskraft unmöglich sei. Und doch schlägt seine Gegenüberstellung Schiller — Goethe und Uhland zur mindern Schätzung des schwäbischen Patrioten und zur Verneinung der eigenen These aus, denn Emersons Hymnus an den Dichter behält recht, daß dieser erlauchteste Name nur dem universellen Neugestalter des ganzen Kosmos gelte, nur dem Ewig-Seienden in zeitlicher Er-

scheinung. Speidel ist solch distanzierendes Wägen versagt. Lockt ihn eine Farbe, eine Form, ein Klang, ein Sinnbild, so wird er zum jubilierenden Verkünder. Er liebt oder haßt wie die Frauen und freut sich doppelt der ungeminderten Liebe wie Frauen, wenn er trotz Erkenntnis der Mängel noch liebt. Mit leisem Bedauern, daß „wir diese so schön beginnende Liebe nicht zum dauernden Glück ausschlagen sehen", schildert er das Verhältnis Grillparzers zur Fröhlich. Noch ist Hermann Bahrs aufschäumender Haß in uns über diese haltlose Halbheit, über diese unmännliche Sinnlichkeit, die nach innen geschlagen und ihn selber ausgebrannt hat. Speidel bricht nicht polemisch den tiefsten Kern des Grillparzerwesens auf, das weibisch, passiv, ohne Willen war. Er macht, was alle tun, die nichts zu tun wissen: er zitiert und findet für Grillparzers Haltung keine tiefer deutende Erkenntnis, als die verzeihende Feststellung: „Er war so und konnte nicht anders sein". Dem dreimal gepriesenen Kritiker Wiens war eindringende Sonderung fremd. Ohne Bedenken nimmt er die ewige Versicherung des unbescheidenen Autobiographen Heinrich Laube auf, er sei seinem Ideal nachgegangen: „. . . alles, was seit Lessing von Schauspielen bühnentüchtig geblieben, dem Repertoire einzuverleiben". Er vergißt Kleist, Hebbel, Ibsen. An diesem Allweisen der Theaterkunst, den Speidels Prophetie diviniert hat, verlockte den Bekenner des jungdeutschen Liberalismus die Gegenwartsforderung. „Laube hat das Schlagwort ‚modern' ausgegeben." Und ganz wie bei Laube sind auch in Speidels Bewußtsein die Begriffe Gegenwartsgefühl und Gegenwartskostüm nicht scharf von einander gesondert. Dieser erkenntniskritische Mangel läßt die verwunderliche Behauptung verstehen, „der historische Roman sei die niedrigste Gattung der erzählenden Dichtung, in der Geschichte und Poesie einander bekämpfen". Speidel mit seinen gütigen Träumeraugen ist kein Zeichner fester Konturen. Er bleibt farbig und geht in die Breite.

*

Speidels Charakteristik gibt immer zwei Teile eines Menschen: das Wilde und das Milde. Aber er vergißt, daß diese Elemente sich zu einem besondern Ganzen zusammengeschlossen haben, daß gerade die funktionellen Beziehungen in allen wiederkehrender Elemente das einzigartige Wesen eines Besonderen ausmachen. Diesen Reibungskoeffizienten der widerstrebenden Anlagen findet er niemals. Und an dem negativen Ergebnis solcher Charakterschilderungen lernt man die Bedeutung Hippolyte Taines für unsre Menschendarstellung deutlich erkennen, wenn sie auch zum gegenteiligen Fehler der Versimplung verführt hat. Speidel biegt nicht polemisch zurecht. Er will nicht klüger sein als der Stoff, den er bildet. Man bestaunt seine bildnerische Kraft und liebt seine Naturliebe. Botanische Metaphern durchschießen seine Schriften. Es flimmert ihm grün vor den Augen,

und das Sinnbild ist oft nicht klar geschaut. Typisch für ein mißglücktes Speidel-Gleichnis, wenn er die beginnende Klerikalisierung seiner spätern Zeit durch die Worte ausdrückt: „Das Knieholz beginnt wieder zu gedeihen“. Dieses Sinnbild ist nicht sinnvoll gesehen, sondern geistreich assoziiert. Aber was an seinen Schriften geliebt wurde, waren nicht Werte des Geistes, sondern ihre Innigkeit.

*

Wie die Frauen, die braven deutschen Frauen, deren dichterisches Abbild etwa Götzens Elisabeth ist, steht Speidel der Natur eine Handbreit näher als Männer. Er selber ein Stück Natur, das kristallhelle Menschlichkeit wurde. Sein Wesen hat weder tückische Falten noch dunkle, verworrene Gründe. Zweifelvolles und Problematisches sieht er nicht. Alles liegt an der Oberfläche: gleich nahe, gleich klar, gleich wichtig. Er präsentiert sich ohne Visier, und man scheut sich, ihn anzugreifen, denn er verbirgt und deckt sich nicht. Sein reines Herz liegt schutzlos, und seine breitgeratene Redlichkeit mochte in seinem Beruf manchen Mißwachs verdrängen. Gewiß sehr wichtig in der Stadt der Bäuerle und Saphir. Wir aber sind die besitzenden Enkel, und unsre Sehnsucht geht nach andern Sternen.

Lebenslauf / von Emil Ludwig

Wie durch schluchzende Kanäle
ziehen sich meines Lebens Fahrten,
Bilder, die geoffenbarten,
stehen am Ufer meiner Seele.

In der Gondel schwarzer Schale,
an die schwankende verloren,
schwimmt mein Leib, dem Wind erkoren,
von Kanale zu Kanale.

Ganz verlassene Paläste
ragen aus des Wassers Lichte,
Wie betörende Gesichte
laden Loggien ihre Gäste.

Schon entzünden kühne Kerzen
sich in jenes Saales Mitte,
springend mit beherztem Tritte
eil ich zu den Maskenscherzen:

Doch verschlossen Tor und Säle
schweigen, nicht des Narren achtend —
meine Gondel gleitet schmachtend
durch die schluchzenden Kanäle.

Lichtspiele / von Hans Land

Ein verkrachter Konzertsaal für klassische Musik war die reale Vorbedingung für das Erstehen der ‚Lichtspiele'. Man hatte einen ansehnlich gebauten großen Raum. Was damit beginnen? Es lag eigentlich nah, wie alle guten Ideen. Man machte einen Kientopp — aber einen feinen. Es hatte gewisse Spekulantenköpfe schon lange gewurmt, daß die Filmtheater sozial so auf den Hund gekommen waren. In den allerobskursten Straßen vermieteten verzweifelte Hausbesitzer leerstehende Kneipen und Zigarrenläden an Kino-Unternehmer, und der Herr Hausdiener wußte nun, wohin er nobler Weise sein Fräulein Braut zu führen hätte. Für zwanzig Pfennig eine Stunde Vergnügen, noch dazu in mollig verdunkeltem Raum und in drangvoll fürchterlicher Enge aneinander gekuschelt. Es war eine Sache. Aber sie blieb doch kommun. Es gab zwar Leute von hoher Steuerklasse, die den Topp fanatisch liebten: sie gingen aber nur mit scheuem Blick hinein und litten drinnen von den Ziehjarrn, für welche der Berliner den schönen Namen Pijart geschaffen hat, ohne daß der sie besser riechen macht. Es ist ein eigenes Ding — diese Leidenschaft des homo sapiens für den Kientopp. Er ist eigentlich nichts andres als der Märchenerzähler aus dem Orient, zu uns verpflanzt und ins Technische übertragen. Wir lassen uns etwas erzählen. Unsre Augen hören zu, und den Ohren wird zum Trost für ihre Umgehung ein wenig Musik gemacht. Und die war in den Kientöppen zum Herzzerreißen. Man konnte da doch die ganze Gefühlsroheit der menschlichen Natur erkennen. Wenn der vor Eifersucht rasende Bräutigam die holde Braut erdolcht, und die elektrisch betriebene Drahtkommode oder der Spieler intoniert dazu: „Kind, du kannst tanzen wie meine Frau", oder wenn der Lebendigbegrabene den Sargdeckel aufstieß, und das Orchestrion trompetete: „So leben wir, so leben wir, so leben wir alle Tage!" — so ließ das nicht auf Zartempfinden schließen. Man konnte nervös werden. Immerhin überwogen dennoch die Reize. Man ging trotzdem in den Kientopp, denn die Exzentriks waren manchmal zum Heulen komisch, die Kindergeschichten rührend und die Entführungsromane ganz unsagbar blödsinnig. Da nahm ein findiger Kopf seinen Bleistift und rechnete: Wenn ihr statt einer halben anderthalb Mark zahlt, so lade ich euch in einen ragenden Saal, biete euch Protzenlogen an, pflanze ein Rudel Saaldiener in pikfeiner Livree an die Türen, stelle euch ein richtiges Orchester, von einem Kammermusiker dirigiert, und zeige euch Bilder in Lebensgröße, erlesene Aufnahmen in prachtvoller Naturtreue! Und so geschahs. Jetzt fahren die Autos am Nollendorfplatz vor, man bricht den Hals um ein Billett, und Herr Direktor Halm, der Hausgenosse, wird leider bald zum Selbstmord schreiten. Denn das ist zweifellos:

dem Theater ersteht in solchen Lichtspielen der geschworene Feind, der für viel billigeres Geld zumeist ungleich bessere Unterhaltung bietet. Wo ist die Bühne, die dem Aktualitätsbedürfnis des modernen Menschen die gleiche Befriedigung schaffen kann wie das Kinotheater? Jede Sensation der Zeitgeschichte kann hier nach- und miterlebt werden. Mehr noch. Der Film zieht den Vorhang von den intimsten Dingen. Es ist kaum glaublich, aber wahr, daß Kaiser Wilhelm der Zweite auf dem Deck seiner Jacht Hohenzollern ein Gespräch — oder sagen wir präziser: ein Zusammensein mit dem bergenser Konsul Mohr kinematographieren ließ. Man ließ die Männer beisammenstehen, reden, gestikulieren. Der Kaiser legt dem Konsul vertraulich die Hand auf den Rücken, schenkt ihm einen Orden und scherzt und lacht mit ihm. Wie seltsam, daß er die Genehmigung dazu gab, diese Szene auf solchem Wege in die Oeffentlichkeit zu bringen. Aber es ist vielleicht klug. Es bringt ihn den Menschen näher. Noch intimer ist die Szene, wo der Kaiser mit zwei Teckelhunden und seiner Tochter auf Deck sitzend eine friedliche Gruppe bildet. Wenn dieses Verhalten Wilhelms des Zweiten dem Kinematographen gegenüber nachgeahmt wird, so können wir uns auf interessante Dinge gefaßt machen. Ich sehe da Sachen kommen, wie etwa: „Bethmann Hollweg in seinem Arbeitszimmer sich über die preußische Wahlreform entschließend." Der Moment ist groß und schicksalreich und zeigt den gewaltigen Staatsmann auf seinem Diwan — eingeschlafen. Und ähnlich. Die Perspektiven sind unabsehbar. Doch im Ernst: die abgekürzte Chronik der Zeit — hier ist sie! Die Lichtspiele bringen schon heute in ihrem Programm eine Nummer, die ‚Wochen-Chronik' heißt. Wie lange noch, und wir werden die gesegnete Kreuzzeitung nur noch in Bildern genießen. Auch die ‚Staatsbürgerin' trifft schon kinematographische Anstalten und soll das von der münchner Ausstellung vertriebene Pogrombild als ersten Kino-Leitartikel verwenden wollen. Sie ist ein Zauberding, die Filmmaschine, ein rechter Mantel des Faust; führt uns nach Java als Zeugen eines Volksfestes, läßt uns für zehn Minuten mit den Antipoden leben, baut Brücken über Zeit und Raum hinweg und bringt ganz zweifellos einen neuen süßen Reiz in dies phantastische Leben, das wir Genießer der neuen Techniken führen. Von ethnographischen Streifereien zu den Träumen des Märchens, von einer anschaulichen Belehrung, die etwa über Austernfang und Austernzucht eine Landratte aufklärt, zu einer Burleske, die uns Tränen lachen macht, und zu einer Nordlandfahrt mit dem Gottesgnadentum, zu der wir ohne jede Mitwirkung des Oberhofmarschallamts eingeladen werden — ich kann nur sagen: Max Reinhardt tut mir leid. Denn trotz Shakespeare, Freksa und beiden Hollaenders kann er da doch nicht mit, und wenn er sich noch zehn Bassermänner zu noch tollern Preisen engagiert. Es tut mir leid — aber es ist nicht anders.

Der Anspruchslose / von Odysseus

Der große Komponist sitzt in seinem Arbeitszimmer, das zu drei Vierteilen von einem gewaltigen, feuerfesten Schrank ausgefüllt **wird**. Er schreibt einen Brief, unterbricht sich, klingelt, die Sekretärin kommt.

Komponist: Wer ist draußen?

Sekretärin: Der Tenorist Brüller vom dresdner Hoftheater. Er will sich erkundigen, ob Herr Doktor ihm bei der neuen Uraufführung wieder die Tenorpartie anvertrauen werden.

Komponist: Brüller? Ist das nicht der, der uns neulich die fünfzigste Aufführung der ‚Antigone' geschmissen hat? Ist in der zweiten Szene ohnmächtig umgefallen, nicht wahr? Warten Sie mal, ich habe mir da Notizen gemacht (blättert in einem Büchlein): Abendeinnahme 2734, Rückzahlung ans Publikum 1812 Mark. Nee, in meinen Opern singt mir der Herr nicht mehr. Sagen Sie ihm, heute sei Ich ohnmächtig. Und merken Sie sich vor: Abschlüsse mit dem dresdner Hoftheater nur noch unter der Bedingung, daß Tenöre während der Vorstellung nicht ohnmächtig werden dürfen. Passiert es doch, dann zahlt man mir für jeden Fall tausend Mark Konventionalstrafe. Und haben Sie dem amerikanischen Manager wegen meiner nächsten amerikanischen Tournee geschrieben? Es handelt sich ja im Grunde für mich nur um eine Vergnügungsreise. Um künstlerische Impressionen. Also schreiben Sie ihm, ich könnte am ersten Oktober in New York sein. Abends dirigiere ich im Metropolitan die ‚Antigone'. Nach der Vorstellung grammophonische Vorführung von Stücken aus meinen Opern im Milliardär-Klub. Meine Gegenwart kostet natürlich zweitausend Dollars extra. Umsonst ist der Tod. Am nächsten Morgen fahre ich nach Philadelphia, konzertiere dort, fahre hinterher zurück, gebe im Deutschen Klub eine Matinee, bin nachmittags im Warenhaus Wanamaker, abends wieder im Metropolitan, tags drauf in Chicago . . . (Unterbricht sich) Sagen Sie, spielt da unten nicht ein Leierkasten?

Sekretärin: Ich glaube wohl.

Komponist: Ach bitte, überzeugen Sie sich doch, ob der Mann auch ein Stück von mir auf der Walze hat. Wenn nicht, fliegt er raus. Die Leute verdienen doch durch mich. Meine Mieter werfen ihnen doch Groschen herunter. Sollen die Kerle auch was für mich tun . . . (Die Sekretärin geht. Der Komponist schreibt weiter. Die Sekretärin kommt zurück) Was ist denn?

Sekretärin: Seine Exzellenz. Wegen der neuen Oper.

Komponist: Ah! (Sich besinnend) Das heißt: einen Augenblick. Ich bin sofort zu haben. Geben Sie Exzellenz inzwischen den ‚Reichsanzeiger' und schmuggeln Sie zwischen die Innenseiten ein paar unsrer bessern Einnahmeaufstellungen ein. Das macht ihm Lust. Uebrigens: dem Amerikaner berechnen Sie selbstverständlich Unkosten für Schreibgebühr, Briefporto und Papier. Umsonst ist der Tod. (Die Sekretärin geht. Der Komponist schreibt seinen Brief zu Ende, läutet dann zwei Mal. Die Sekretärin erscheint mit dem Intendanten)

Intendant (gespannt): Nun, Maëstro, ist es fertig, das neue

Werk? Dürfen wir Viktoria schießen?

Komponist: Schießen dürfen Sie, Exzellenz, aber vor — —

Intendant: Wie?

Komponist: Nun ja, jedem Schuß ins Schwarze — und Sie hoffen doch, daß mein Werk einer werden wird — geht gewöhnlich ein Vorschuß voraus . . .

Intendant (seufzend): Na, meinetwegen. (Schreibt einen Scheck)

Komponist (den Scheck ansehend): Es gibt Leute, die die Nullen in der Kunst nicht leiden mögen. Ich denke anders darüber. Und nun wollen wir verhandeln.

Intendant: Ich dächte, die Verhandlungen sind beendet.

Komponist: Oh nein, die fangen jetzt erst an. Ja, beim Theater kommt alles anders. Also, Exzellenz, ist Ihr neues Landhaus schon fertig?

Intendant (nervös): Gewiß, gewiß. Vorgestern haben wir es eingeweiht. Aber wir wollten doch von Ihrer neuen Oper sprechen.

Komponist: Wir sprechen ja schon davon. Denken Sie, Exzellenz, ich komme mit dem letzten Akt nicht zu Rande. Da hilft mir nur Landluft. Ach, wer doch einmal für längere Zeit ausruhen könnte, am Busen der Natur. Da sollten Sie was von mir erleben, Exzellenz. Jede Oper eine Milliarde. Aber da liegt ja eben der Hase im Pfeffer. Deutschland tut nichts für seine Künstler. Amerika machts besser. Sehen Sie, da bekomme ich eben einen Brief von Hammerstein. Wenn ich ihm die Uraufführung meiner neuen Oper überlasse, so ist eine prachtvolle Farm in Florida mein.

Intendant: Und das wollen Sie tun?

Komponist: Aber Exzellenz, man muß doch leben.

Intendant (würgend): Also, lieber Maëstro, Sie sollen sehen, auch wir wissen unsre Künstler zu schätzen. Da ist die Villa, die der Großherzog von Schlettstadt bis jetzt bewohnte. Sie gehört Ihnen. Na, nun werden Sie doch mit Ihrer Oper im Lande bleiben?

Komponist: Selbstverständlich. Deutschland, Deutschland über alles! Und das Einweihungsfest der Villa feiern wir an dem Tage, an dem Sie mir den Schwarzen Adlerorden überbringen.

Intendant: Den — schw . . . schw . . . schw . . .?

Komponist: Ja, ja. Gott, ich hätte ja auch ebenso gut sagen können: den roten. Aber den hat ja heute jeder Minister, jeder Reichskanzler. Außerdem: Ich kann nun mal kein Rot sehen. Das bringt mich auf. Wenn ich Rot sehe, dann stelle ich den Theaterdirektoren Bedingungen . . . Bedingungen . . . Na, und nun wären wir wohl fertig. Die Oper haben Sie jedenfalls, auf Handschlag!

Intendant: Gott sei Dank! Ich freue mich, daß wir einig geworden sind. Ihr Werk, lieber Maëstro, muß ich haben, und ebenso gut hätten Sie ja von mir auch so'n kleines Fürstentum verlangen können. (Geht eilig ab)

Komponist (sich besinnend): Fürstentum? Fürstentum ist natürlich Blödsinn. Aber — aber so'ne kleine deutsche Stadt? Das wäre doch auch was. Herr Gott, bin ich ein Schafskopf! Exzellenz, Exzellenz! (Er stürzt dem Intendanten nach).

Rundschau

Der Aesthet

Was das ist, vermag keiner recht zu sagen: ein geheimnisvolles Das, ein rätselhaftes Etwas, ein sinnverwirrendes Ding, aber sicherlich kein Mensch. Diesen schäbigen Homunkulus erfunden zu haben, bleibt das traurige Verdienst einer journalverseuchten Zeit, deren Einsicht in die vordersten Dinge der Kunst schon durch die Barrikaden eines Leitartikels zuschanden wird. Gespenster aber füllen den Raum, der stolz Kunstbetrachtung heißt. Und eins der gefährlichsten, weil häufigsten, wird Aesthet genannt.

Von dem Künstler der Naturgeschichte soll es sich dadurch unterscheiden, daß es statt Gras zu fressen, sich von Konserven nährt, das heißt: daß es nicht in seiner Zeit weilt, daß es kein Kämpfer für die gerade ‚weltbewegenden Ideen' ist, sondern sich in ferne Epochen zurückflüchtet und dort in perverser Manier Mumien zu beleben sucht. Der Aesthet (oder heißt es nicht das Aesthet?) soll ferner nicht in der Sprache der Bürger Europens reden, sondern sich seltsamer archaistischer oder neugewonnener Wendungen bedienen. Ueber die sonstigen Gewohnheiten dieses liebenswürdigen Tierchens belehrt uns ein Forscher, einer für viele: „Der Aesthet hat die wandlungsfähigste Seele. Bald fühlt er sich als griechischer Held, bald als Blutmensch der Renaissance, bald als mittelalterlicher Minnesänger. Er dichtet Griechendramen, Renaissancenovellen, mittelalterliche Romanzen. Aber das helle Leben rings um ihn bleibt ihm fremd. Sieht er einmal hinein, so wendet er den geblendeten Blick ängstlich oder mit überlegenem Spott weg. Er denkt nicht daran, daß auch diese Gegenwart ihre Rechte hat." Die Wissenschaft weiß leider nicht mehr zu berichten.

Ist das eine Welt, in der ein solch Geschöpf geboren werden konnte! Ist es dem Schoße einer Frau entstiegen, oder hat es das Chaos selber zum Vater? Nein, eine Zeitung ward vom Börsenratgeber und Feuilleton geschwängert und entband; traurigstes aller Wesen, von solchen Eltern gezeugt, von ästhetischen Kannegießern aufs Liebevollste großgezogen und in die fensterloseste aller Stuben gestellt, in die Stube des Rezensenten (wohlgemerkt nicht des Kritikers!).

Dieser Geburtsfehler, der den deutschen Kunsthebammen unterlaufen ist, beginnt bereits eine Gefahr zu werden. Schon sind die Käfige und Korrektionszellen bereit, in die alle unsre großen Künstler von heute gesperrt werden sollen, weil sie ‚Aestheten' sind. Es ist Zeit, die helfenden Aerzte selber hineinzusperren als Wirrer deutscher Kunstbegriffe. Es sei heute der Anfang gemacht.

Daß irgendein menschliches Wesen ohne Nabelschnur zur Welt kommt, wird von allen medizinischen Autoritäten bestritten, nicht aber von den Geburtshelfern der Poetik. Denn sie behaupten das Unfaßbare, daß hier ein Mensch,

ein menschliches Wesen emporwächst und unter uns wandelt, das alles sich selbst verdankt, seiner Zeit, seiner Mutter, aber gar nichts. Siehe, sehet ein Wunder. Die Nabelschnur fehlt. Oder ist sie nur so lang, daß sie von Babylon aus gespeist wird statt von Berlin?

Der Landmann weiß, daß aus Getreide Weiß- und Schwarzbrot gemacht wird. Der Kunstbetrachter aber kennt nur den Künstler, der seine Zeit, genau so wie sie ist, allen verständlich und allen mundgerecht, lebendig macht. Der Künstler jedoch, der aus einer Fülle innerer Gesichte heraus gestaltet, dem alles Heute ein ewig seiendes Antlitz weist, der Künstler trägt den Schimpfnamen: Aesthet.

Ja, will man denn nicht einsehen, daß dies ein bloßer Unterschied der Temperamente, ein bloßer Unterschied der Augen ist? Keiner kann dem entfliehen, was stündlich an ihn rührt. Oder lebt im ‚Götz' nur Götzens Zeit und nicht auch die des jungen Goethe? Und atmen im ‚Grafen von Charolais' nur Burgunder des fünfzehnten Jahrhunderts, nicht aber auch Menschen des zwanzigsten? „Verkleidungen", werdet ihr rufen, „Mummenschanz". Gemach, lieben Freunde, ihr erschreckt ja doch mehr vor dem König mit dem blutroten Mantel als vor dem Tischler mit der schmierigen Werktagsbluse. Und beide tragen euer Schicksal, leben vor euch und sterben vor euch um ihrer und eurer Taten willen. Warum greift minder stark der Handwerker an euer Herz, trotzdem ihr doch leichter Tischler sein könntet als König? Lieben Freunde, lügt euch nichts vor: auch in euch schlummern Gesichte (Träume nennt ihrs) und werden wach, wenn Verwandtes sie erweckt. Warum schluchzt ihr vor des Herodes Schicksal — ists nur das eines Tetrarchen? Warum graut euch und Macbeth vor Banquos Schatten — ist es nur ein Mann aus der Versenkung? Warum raset ihr mit Tasso — ists nur der Schreiber des befreiten Jerusalem?

Maskenscherz? Nein, Gesicht alles Lebens, ewiges Sinnbild des Heute, gebändigte Wut des Tages, der eben dich anspringt, Wegweiser in die Unendlichkeit und Einheit des Schicksals.

Formkunst? Sinnlosester aller sinnlosesten Begriffe. Es gibt keinen Künstler, der Formen prägt, ohne sie zugleich mit seinem Blut zu erfüllen. Aber gewiß ist alles Dichten Wortkunst, sucht mit unendlich abgeschliffenen und tief aus dem Schatz unsers Erlebten gehobenen Worten alle innern Gesichte sinnlich notwendig, sinnlich deutlich zu machen. Aber Bürger Europens, eure Sprache will andres, will mitteilen, mehr nicht.

Ihr denkt daran, der Gegenwart ihre Rechte zu geben. Die Künstler aber denken daran, dem Rechten die Gegenwart zu geben, alles Gebot so erfüllend. Euer verworrenes Leben soll hell und heiter werden; vor dem Hintergrunde einer Schicksalseinsicht soll alles sich begeben, alle Wege sollen dort zusammenlaufen, wo ein Kuppelbau allen Raum gewährt. ‚Esperanto' schreit ihr. Aber die Seelen? Was werdet ihr stumm? Oder wie solltet ihr nur mehr Münder haben für die Parlamente und Augen für die Zeitun-

gen? Stießet ihr Psyche ganz ins Reich der ‚Aestheten‘?

Oskar Maurus Fontana

Nuscha Butze

Es gibt Menschen, die zu allem Lebenden und Toten ein Onkel- oder Tantenverhältnis haben, die zu allem in einer Beziehung zweiten Grades stehen. Ihre Empfindungen bewegen sich immer in einer gewissen Entfernung vom Objekt. Sie sind durch kein elementares Band an Menschen und Dinge geknüpft. Ihr Innenleben wird aus den reinen, aber oberflächlichern Gefühlen der Güte und des Mitleids getränkt. Trotzdem oder eben deshalb sind sie oft die einzigen, die intimste Verwirrungen lösen können, gerade weil sie zu ihnen Distanz haben. Ihr liebevolles Herz besitzt soviel abwehrende Klugheit, daß es sich nie leidenschaftlich verstrickt. Sie sind unentbehrlich, aber sie wissen sich auch unentbehrlich. Darum lassen sie den Hilfesuchenden gern ein wenig zappeln. Denn sie haben ihre ganz, ganz kleine Freude an seiner spaßigen Verlegenheit. Mit lächelndem Verstehen weiden sie sich einen Augenblick liebenswürdig-hinterlistig, unschuldig-boshaft an seiner Not. Es soll auch dem Bedrängten bewußt werden, wie verloren er ohne Helfer ist. Aber alles ist ohne Schärfe, ohne Härte. Nur als ob diese Menschen sagen wollten: „Aber natürlich, Ihr Schlingel, wir helfen Euch gern. Wie lebten wir sonst? Merkt Ihr nun, wie nötig wir sind? Darum laßt uns unser Vergnügen an Eurem komischen Getue. Das ist unser Egoismus.“

Ironische Gefühlsrichtung ist der Grundzug solcher Menschen. In elementaren Situationen sind sie undenkbar. Ihr Abstandsempfinden würde sofort die nötige Distanz herstellen. Ihr Schmerz hat etwas Gelöstes, nichts Gekrampftes. Er ist stille Trauer, nicht Schrei. Sie sind nicht die Vater- und Muttermenschen, sondern die Onkel- und Tantenmenschen.

Der weibliche Teil dieser Menschheit wird auf der Bühne in all seinen launigen Zügen so vollkommen von Nuscha Butze vertreten, daß mit der Schilderung des Typus schon das Wesen ihrer Kunst umschrieben ist. Es ist: herzenskluges Verstehen und taktsichere Ueberlegenheit. Beide Eigenschaften geben ihr immer im rechten Augenblick das rechte Wort und den rechten Ton. Wenn sie auf der Szene ist, weiß man, daß alle Verwicklungen in befreiendes Lachen ausklingen werden. Denn mit unfehlbarem Fraueninstinkt kennt sie alle Mittelchen, die zur Lösung führen. Und sie ist ihrer Wirkung sicher, weil sie alle Listen mit entwaffnender Selbstverständlichkeit anwendet. In der heitern Gemächlichkeit ihres Plaudertons werden alle Spitzen zu Liebenswürdigkeiten. Und selbst wenn Nuscha Butze Plappermäuler und Klatschbasen gibt, umleuchtet sie ein Schimmer von Treuherzigkeit. Ihr Spiel scheint auszudrücken, daß die dargestellte Person schwatzhafte Frauen eigentlich für die verabscheuenswürdigste Menschengattung hält, ohne zu wissen, daß sie selbst dazu gehört. Aus allem klingt heraus: „Ich schwatzhaft? Nein.“ Und dieses Nein ist ein langgezogener Ton, voll von gutmütigem Staunen.

Aber Nuscha Butzes Kunst ist

doch nicht nur auf Tanten gestellt, deren ewige Aufgabe es schließlich bleibt, Neffen aus Geldverlegenheiten, Backfischen aus Liebeskümmernissen, alten Brummbären aus trotzverschuldeten Nöten zu helfen. Sie ist nicht nur auf Frauen angewiesen, die auch tiefere Wunden aus seelischer Ferne heilen; und ihre komische Kraft erschöpft sich nicht in Gestalten, die unwissend und wohlmeinend Bosheiten sprechen. Wie sie sich hier zu derberer Drastik aufraffen kann (man denke an ihre Poltnerbäuerin im ‚Gwissenswurm‘, die ihr nur mundartlich nicht lag), gelingt es ihr auch auf ernstem Gebiet, die Grenzen hinauszuschieben. Die Herzlichkeit ihrer ironieüberflogenen Sprache befähigt sie schließlich doch, Mütter darzustellen. Aber auch ihnen ist dann die durchschauende Klugheit, das tätige Raten gemeinsam.

Sie sind nicht durch Urinstinkte an Sohn und Tochter gebunden, sondern durch die Gefühle einer unendlichen Freude am Sorgen und Helfen, durch die Gefühle einer mutigen Freundschaft. Sie sind als Gattin nicht das leidenschaftsgebundene Weib des Mannes, sondern seine treu ausharrende tapfere Gefährtin. Hierher gehört ihre Elisabeth im ‚Götz‘ und ihre Felicitas Welser in der ‚Rabensteinerin‘. Nuscha Butze bildet in solchen Frauen den größten Gegensatz zu Else Lehmann. Diese fühlt und versteht deshalb, jene versteht und fühlt deshalb. Wieder ist der Grad der Distanz zu den Ereignissen der Unterschied.

Muß ich noch andre Rollen namentlich aufzählen, in denen Nuscha Butze Köstliches geschaffen hat? Ich habe sie von Iffland über Pailleron bis Kadelburg in möglichen und unmöglichen Aufgaben gesehen. Der Grundriß der Stücke, die Verknüpfung der Personen ist vergessen. In der Erinnerung leben nur die Situationen ihrer Gestalten. Im Ohre klingt nur noch der Ton ihrer liebenswürdigen Ironie, ihrer wissenden Herzensgüte. Ihre Kunst legt überall Zeugnis ab von jener Menschheit, die ein wenig zur Seite steht und doch allen gehört, die ein wenig als überflüssig empfunden wird und doch unentbehrlich ist, die für alles ein Lächeln und ein Verstehen, einen Rat und eine Tat hat. Ist es da nicht einerlei, ob Lindau oder Rudolf Herzog, ob Schönthan oder Blumenthal der unverdiente Anlaß sind, daß diese Menschheit sich entfalten darf? Herbert Jhering

Carlos und Nicolas

Rudolf Schmied: Carlos und Nicolas' Kinderjahre in Argentinien (bei R. Piper & Co. in München) und: Carlos und Nicolas auf dem Meere (bei Erich Reiß in Berlin). Zwei Bücher von unsäglichem Reiz. In ihrer Einzigartigkeit und in ihrer nicht zu überbietenden Natürlichkeit und Schlichtheit nichts bisher Geschriebenem ähnlich oder vergleichbar. Bücher ohne Ahnen und Verwandtschaft; sie scheinen von jener seltenen Art, daß sie nicht hätten anders werden können, auch wenn nie vorher ein Buch geschrieben worden wäre: so naiv, selbstverständlich und von so äußerster Simplizität, dabei frei von jeder Koketterie mit Originalität. Es sind Kinderbücher; aber sie haben nichts mit der massenhaften Kinderliteratur dieser letzten Jahre zu tun, nichts mit Schülerpsychologie und nichts mit der gemachten Kindlichkeit

und den selbstgefälligen Humoren verliebter Väter und Mütter, die Erinnerungen und Beobachtungen notieren, und nichts mit den Erfahrungen und Tendenzen besorgter Pädagogen. Und sie geben auch keinen Roman, in dem Schicksale und Entwicklungsleiden zu einer gewaltsamen Einheit verbogen werden. Sie geben andres und besseres: jenseits von Psychologie und Charakteristik eine Seelenhaftigkeit, die mehr ist als Psychologie; und eine Wahrheit, die mehr ist als Charakteristik. Zwei Knaben wachsen; und das Leben, Länder und Menschen, fliegt an ihnen wie auf einer Reise vorüber, bald nahe und bald fern, in kleinen Bildern und Szenen. Diese scheinen ganz absichtslos gewählt zu sein, ganz unpointiert, fast ohne Zusammenhang. Ihre kleinen Erlebnisse, Einfälle, Empfindungen, Gedanken sind typisch knabenhaft und durchaus natürlich, aber in nichts besonders und charakteristisch, weder für sie, noch für die Situation; nichts ist der Komposition wegen da; auf Vollständigkeit und Komplettheit des Weltbildes ist verzichtet. Jedes schwitzende Bemühen, Leben in Form einzufangen, fehlt. Frei darf es flattern, und es flitzt vorüber, wie der Vogel im Flug. Und das ist nun das Seltsame: gerade durch diese scheinbare Willkür, durch diesen restlosen Verzicht auf Pointe und Kontrast, auf romanhafte Geschlossenheit und Steigerung erreichen diese Bücher einen Grad von Lebensähnlichkeit, wie er wenigen Büchern gegeben ist; von Lebensnähe und -wärme; den Eindruck der intensivsten Wahrhaftigkeit, fast möchte man glauben: einer neuen Art von Wahrhaftigkeit. Wie eben jeder wirkliche neue Dichter ein neues Verhältnis zur Realität bedeutet, bedeuten müßte. Und zum Schlusse ist es diesem Dichter mit dieser nie zu spürenden Technik, mit den unmerkbarsten Mitteln, nur durch Andacht zur Natur und treueste Gegenständlichkeit, gelungen, Bilder hervorzurufen, deren exotische Eindringlichkeit und Fülle man nicht los wird, und drei Menschen zu schaffen, die weiter leben: die Knaben Carlos und Nicolas, die man lieb gewinnt wie eigene Buben, und ihren Hofmeister, den Doktor Bürstenfeger, dessen Freundschaft man sich wünscht, obwohl er deutscher Philister, Pädagoge und Ethiker ist. Freilich ist dies nicht blos aus der künstlerischen Besonderheit und Lauterkeit der Form zu erklären; und der Zauber dieser Bücher wäre nicht, wenn nicht im Autor heute noch unverwüstbar ein gut Teil dieser prachtvollen, prachtvoll anständigen Knabenhaftigkeit stäke, und wenn nicht aus allen Seiten dieser Bücher zwei helle, kluge, offene, gute Augen blickten, die die Welt so sehen, wie sie sind.

Arthur Kahane

Kletten

Mit Recht wurde diese Kleinigkeit des Brieux von einem lustiggemachten Hause mit Beifall aufgenommen. Sie hat mit einem guten Lustspiel das gemeinsam, daß sie ein Ding, dessen immer fortwirkende Wichtigkeit nicht geleugnet werden kann — mag es nun alt oder neu sein — in einer jungen erregenden Form auf die Bühne stellt. Diese Komödie bringt uns eine Mär von den ‚Kletten'. Von jenen kleinen

Mädchen, die, obgleich sie Objekte der freien Liebe sind, uns nicht weniger unfrei machen als die zum Standesamt Geführten. Zierliche Gewächse mit zarthaarigen Stacheln, die im großen Lebenswalde sich uns ansetzen, von einem Rockschoß entfernt sich listig an den andern klammern. Lästig-lustige Gegenstände, die durch ihr zähes An-Uns-Haften unser Herz so betören, daß die Unvermeidlichen schließlich die Unentbehrlichen scheinen. Diese Wahrheiten sind, wie man weiß, nicht gerade dem Gehirn des Herrn Eugène Brieux entsprungen. Sie wirken aber, weil sie, bisher mehr episodisch behandelt, diesmal recht kompakt und selbständig in sinnliche Erscheinung treten. Unverbrauchtheit wird ferner dadurch vorgetäuscht, daß wir nicht mehr in die blauen Reiche der Bohème geführt werden (in der die Ungemütlichkeiten der wilden Ehe schon öfter aufgezeigt wurden), sondern in eine Welt kunstloser Mittelmenschen.

Von dem Ensemble des Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhauses steht in diesem hübschen Spiel jeder am richtigen Platz. Erstens Lettinger als der geplagte Naturgeschichtslehrer, der selbst ohne die Schwächen seiner Geliebten nicht mehr auskommen kann. Er stellt ihn in einer sympathischen Menschlichkeit dar und läßt nicht selten echte Herzenstöne hören. Er ist künstlerisch durchaus bescheiden und macht nur im letzten Akt einen, freilich kaum merklichen Versuch, zu chargieren. Ich weiß nicht, ob Lettinger aus andern Umgebungen auch so günstig aufragen würde: bei Runge scheint er jedenfalls der größte Könner zu sein. Nach ihm sind die Herren Barg als grotesker Tierarzt und Kaufmann, als mutiger Pantoffelheld zu rühmen. Aber weshalb wird von dem grobbiedern Hausmeister und dem geldlüsternen Seineschiffer Hochdeutsch gesprochen? Hier würde ein Berlinisch, das dem pariser Platt entspräche, sich von heiterster Trefflichkeit erweisen.

Die Untrefflichkeit des Abends war ‚Niobe', eine Anmut kaum noch vortäuschende, vielleicht nicht einmal mehr Kontorleute erquickende Blumenthaliade. Welch seicht unreinlicher Geist wagt hier uns anzureden! Da ist es vielleicht nicht falsch, daß Herr Schmasow sogleich als Clown der Posse auf die Bühne springt. Nur wirkt es nicht ganz gefällig, da man eben ein feines Lustspiel gehört hat. Aber wir wollen diese kleine Entgleisung eines ernstgemeinten Spielplans nicht tragisch nehmen, wenn sie die einzige bleibt.

Heinrich Eduard Jacob

Aphorismen

Wer so aussieht, als ob er viel zu verschweigen hätte, der verschweigt meist, daß er wenig zu sagen hat.

*

Suche nicht die Welt zu verstehen — am Ende gelingt es dir!

*

Das Wesen der wahren Lebenskunst ist negativ: was die meisten tun, muß man vermeiden.

Alfred Hof

Es gibt Menschen, die selbst für Vorurteile zu dumm sind.

*

Gib einem wahrscheinlichen Gedanken eine unwahrscheinliche Form, und du hast einen Aphorismus.

Egon Friedell

Aus der Praxis

Annahmen

Paul Bliß: Der Afrikander, Dreiaktiges Schauspiel. Stettin, Stadttheater.

G. A. Crüwell: Schönwiesen, Fünfaktiges Schauspiel. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Knut Hamsun: Vom Teufel geholt, Schauspiel. Düsseldorf, Schauspielhaus.

Robert Hessen: Orlog, Schauspiel. Stuttgart, Hoftheater.

Otto Rung: Die Brücke, Vieraktiges Schauspiel. Halle, Neues Theater.

Uraufführungen

1) von übersetzten Dramen

Eugène Brieux: Kletten, Vieraktiges Schauspiel. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Maurie Hennequin und Pierre Veber: Noblesse oblige, Dreiaktiger Schwank. Berlin, Residenztheater.

2) in fremden Sprachen

Adolphe Aderer und Armand Ephraim: So sind sie alle, Vieraktiges Schauspiel. Paris, Comédie.

G. Baffico: Feindliche Liebe, Dreiaktiges Lustspiel. Mailand, Olimpia.

Nino Berrini: Hin und zurück, Lustspiel. Mailand, Olimpia.

George Paston: Niemands Tochter, Schauspiel. London, Wyndham Theatre.

Deutsche Dramen im Ausland

Paris (Nouveautés): Der Raub der Sabinerinnen, Schwank von Franz und Paul von Schönthan.

Neue Bücher

Arthur Kutscher: Die Ausdruckskunst der Bühne. Grundriß und Bausteine zum Neuen Theater. Leipzig, Fritz Eckardt. 223 S.

Richard Meszlény: Friedrich Hebbels Genoveva. Zehlendorf, B. Behr. 174 S. M. 3,—.

Hans Rueff: Die Entstehungsgeschichte von Goethes Torquato Tasso. Marburg, N. G. Elwert. 72 S. M. 1,60.

Paul Stefan: Gustav Mahler. München, R. Piper & Co. 116 S. M. 2,—.

Nana Weber-Bell: Die Lösung des Stimmbildungsproblems. Planegg, N. Weber-Bell. 118 S.

Stimmbildungslehre. Marienberg, F. A. Schreiber. 41 S.

Zeitschriftenschau

***: Lex specialis. Deutsche Bühne II, 13.

Wilhelm Altmann: Die Misere des modernen Opernrepertoires. Deutsche Bühne II, 13.

L. Belze: Franz Wallner. Deutsche Bühne II, 13.

Stefan Großmann: Tini Senders. Theater II, 2.

Hans Heinrich: Hebbels Anschauungen über das Komische nach ihren historischen Grundlagen. Zeitschrift für Aesthetik V, 3.

Hermann Kienzl: Zwanzig Jahre Volksbühne. Theater II, 2.

Karl Konrad: Männer und Frauen als Schauspielerinnen. Der neue Weg XXXIX, 36.

Ernst von Possart: Die Entstehungsgeschichte des Prinzregententheaters. Deutsche Bühne II, 13.

Karl Strecker: Björnson. Eckart IV, 10.

Engagements

Berlin (Lessingtheater): Clara Gernod.

Brandenburg (Neues Theater): Heinrich Ochsenfarth 1910/11.
Bremen (Stadttheater): Walter Thomaß 1910/13.
Brünn (Stadttheater): Julius Enzinger.
Essen (Stadttheater): Richard Ortlieb 1910/12.
Hamburg (Neues Theater): Heinz Marschner 1910/11.
Prag (Deutsches Landestheater): Richard Hold 1910/12.
Stettin (Bellevuetheater): Helmar Kähler 1910/11.
Stralsund (Schauspielhaus): Carl Olschewski 1910/11.
Stuttgart (Residenztheater): Otto Wilhelm Barth.
Wien (Residenzbühne): Karl Waldschütz 1910/12.

Die Presse

1. William Somerset Maugham: Wann kommst du wieder? Lustspiel in drei Akten. Neues Schauspielhaus.
2. Maurice Hennequin und Pierre Veber: Noblesse oblige, Schwank in drei Akten. Residenztheater.
3. Eugène Brieux: Kletten, Komödie in drei Akten. Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Berliner Tageblatt

1. Es genügt, daß dieser Akrobat gut turnt und einigen Witz hat.
2. In die Sprache des Residenztheaters übersetzt, heißt ‚Noblesse oblige‘: Verwechslungskomödie, so toll wie möglich, und eine Rolle für Alexander, so bunt wie möglich.
3. Die ein wenig zu breit ausgeführte, aber sehr charmante französische Plauderei wurde trotz dem gänzlichen Mangel an Handlung viel belacht.

Lokalanzeiger

1. Der Autor bringt eine Reihe ganz amüsanter Szenen zustande, die als eine liebenswürdige Variation altbekannter Motive ein nicht gar zu anspruchsvolles Publikum befriedigen können.
2. Die Geschichte bleibt bis zur Schlußszene von drastischer Wirkung.
3. Brieux hat es verstanden, eine winzige Handlung mit allem möglichen geistreichen Flitterwerk aufzuputzen und beinahe drei Akte geschickt zu verplaudern. Beinahe drei Akte, denn im dritten Akt verlassen ihn die Einfälle, und er weiß nur noch wenig zu sagen.

Börsencourier

1. Eins der rohgezimmerten, nicht nur gradlinigen, sondern schon horizontalen Stücke, die eindeutig frivol sind, ohne die geringste Zweideutigkeit oder Frivolität nötig zu haben.
2. Man konnte bisweilen nicht mehr weiterlachen, aber die auf der Bühne kannten keine Schonung: immer neue Tricks, immer anders erschütternde Situationen werden aufgereiht.
3. Die Fabel hat einen ganz ernsthaften Hintergrund, den Brieux aber nur durchschimmern läßt. Er hat auch auf feinere psychologische Momente verzichtet und seine Geschichte ein wenig trocken und rationalistisch vorgetragen.

Morgenpost

1. Das Stück übertrifft doch den Durchschnitt unsrer einheimischen Lustspielproduktion noch so beträchtlich, daß die Aufführung mehr als gerechtfertigt erscheint.
2. Immer wieder muß man staunen, wie viel neue komische Seiten die Autoren dem Thema abzugewinnen verstehen.
3. ‚Kletten‘ ist ein richtig lebendes pariser Grisettenstück. Der Uebersetzer hätte aber ruhig einen hübschern Titel für die kleine Lolotte finden können, die doch gar keine so üble Pflanze ist.

Vossische Zeitung

1. Ein angenehmes kleines Lustspielchen, in drei Aektchen so sparsam tranchiert, daß man zwar nicht mit Hunger, aber doch mit einem kleinen Appetit nach mehr aufsteht.
2. An Komik erreicht die flotte Szenenfolge, bis auf den flauen ersten Akt, die launigsten Erscheinungen des Genres, dessen Griffe und Kniffe an Taschenspielerei grenzen.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 39
29. September 1910

Das Drama Verhaerens / von Stefan Zweig

Toute la vie est dans l'essor!
Emile Verhaeren

Die Dramen Emile Verhaerens scheinen außerhalb seines Werkes zu stehen. Verhaeren ist eigentlich Nurlyriker. Sein ganzes Empfinden ruht auf lyrischer Begeisterung, und alle Nachbargebiete sind blos Quellen, die ihre Kraft dem einen innern Triebe nährend zuführen. Das Dramatische wie das Epische hat Verhaeren immer nur als Mittel, nie als Selbstzweck verwendet: er hat vom Epischen die breite, die ruhige Entwicklung, die Architektonik des Aufbaus in seine weitausladenden dithyrambischen Gedichte übernommen, von der Dramatik den jähen, abrupten Kontrast der Uebergänge. Das Dramatische wie das Epische dient ihm nur als Tonikum, als Blutkräftigung seiner lyrischen Kunst. Wenn nun Verhaeren außer seiner Lyrik auch noch Dramen — bisher vier — geschrieben hat, so müssen sie im Gefüge seines künstlerischen Gesamtwerkes von einem andern Gesichtspunkt aus gewertet werden: von einem architektonischen. Denn die Dramen sind ihm im gewissen Sinne nur Uebersichten, Konzentrationen einzelner lyrischer Kreise, Zusammenschluß gewisser ideeller Komplexe, die einen Augenblick seiner Vergangenheit beschäftigten, sie sind Abrechnungen, Schlußpunkte von Entwicklungen, Meilensteine einzelner Epochen. Was damals in den lyrischen Gedichten, die ja nie ganz systematisch ein Gebiet umgrenzen, auseinanderfiel, ist hier programmatisch in einen Brennpunkt zusammengeführt. Das lyrische Nebeneinander ist in innere Beziehung gebracht, der Ideenkreis im Rahmen eines Stückes bildmäßig geordnet. Die vier Tragödien Verhaerens stellen vier Sphären der Weltbetrachtung dar: die religiöse, die soziale, die nationale und die ethische. ‚Das Kloster' ist eine Neuschöpfung des Versbuches ‚Les Moines', die Tragödie des Katholizismus, ‚Die Morgenröte', eine Komprimierung der soziologischen Trilogie ‚Les Villes Tantaculaires', ‚Les Campagnes Hallucinés', ‚Les Villages Illusoires'. In ‚Philipp dem Zweiten' gestaltet sich die Tragödie des Antichrist von Flandern, der Kontrast von Spanien und

Belgien, von Sinnlichkeit und Askese. Und ‚Helenas Heimkehr‘, die schon äußerlich eine Annäherung zum Klassizismus bekundet, enthält die Auseinandersetzung mit rein moralischen, mit den ewigen Problemen. In stofflicher Beziehung bedeuten die Dramen Verhaerens also keine Abweichung, keine Veränderung des innern Schwerpunkts, und auch sein neuer dramatischer Stil ist in vollkommener Harmonie mit seinem neuen lyrischen. Denn so wie er einerseits das Dramatische nur als Substanz des Lyrismus verwertete, hat er hier in seinen Dramen den Lyrismus zum Dramatischen umgewandelt. Auch hier sind es immer nur Visionen, die sich zu Exaltationen steigern. Hier wie immer kann Verhaeren nur aus Begeisterung schaffen. Was ihn anstachelt, ist das Lyrische im Enthusiasmus, jene Sekunde höchster Anspannung, wo die Leidenschaft explosive Worte braucht, um die Brust nicht zu zersprengen. Die Menschen seiner Dramen sind immer nur Symbole großer Leidenschaften, die Brücke für jenen Aufschwung in die Exaltation. Die Handlung bedeutet ihm nur den Weg zu den Höhepunkten, zu jenen Sekunden, wo diese Menschen irgend etwas Gewaltiges überfällt, und zum Schrei zwingt. Ganze Szenen scheinen nur ein Warten auf den Moment, wo einer sich erhebt, gegen eine Menge wendet, wo er mit ihr kämpft, sie in die Kniee preßt oder von ihr zerschmettert wird.

Der Stil dieser Dramen ist ein rein lyrischer, das Tempo ein unablässig leidenschaftliches und fieberndes, und diese allen dramatischen Gesetzen schroff widersprechende Art mußte sich notwendig organisch eine neue Technik erzeugen. Das französische Drama kannte bisher nur den gereimten Alexandriner oder die Prosa. In den Dramen Verhaerens ist nun Prosa und der freie, rhythmisch gereimte Vers unablässig durcheinander gemengt. Gemengt, aber nicht wie bei Shakespeare, wo sich Vers und Prosa auf einzelne Szenen verteilen und gewissermaßen eine soziale Schichtung herstellen, wo die Bedienten in Prosa und die Herren in Versen reden, sondern bei Verhaeren sind die Prosastellen die breiten, ruhenden Fundamente der Handlung, gewissermaßen die gewölbten Schalen, aus denen dann das heilige Feuer der Exaltationen flammt. Seine Menschen drücken ihre Ruhe in Prosa aus, werden dann erregt, und in dieser Steigerung geht ihre Sprache unmerklich in ein Gedicht über. Erst ihre leidenschaftlichen Ausbrüche werden Verse, gewissermaßen jene Sekunden, wo sie seelisch in Schwung geraten, und man muß bei diesen Stellen an den Moment denken, wo der Aeroplan, der zuerst am Boden hingehetzt wird und in immer schnellere Bewegung gerät, sich plötzlich in die Luft erhebt. Verhaerens Menschen reden im Drama, je poetischer sie werden, eine immer reinere Sprache, mit Leidenschaft bricht gleichsam Musik aus ihren Seelen, so wie manche Menschen, die sich plump und schwerfällig im Leben benehmen, in großen Momenten plötzlich schöne,

heroische Gesten gewinnen. Es verkörpert sich hier die Idee, daß der Mensch im Enthusiasmus eine andre, edlere Sprache in sich entdecke, daß die Leidenschaft und die Sehnsucht des Abtuns eines irdisch Unermeßlichen und Unerträglichen aus jedem Menschen einen Dichter mache. Diese Idee hängt mit der ganzen Weltanschauung Verhaerens zusammen, daß der leidenschaftliche, der begeisterte Mensch höher steht als der kritische und temperamentlose, daß gewissermaßen die Empfänglichkeit für große Gefühle eine Stufenleiter der moralischen Werte ausmacht. Und die Aufführungen haben gezeigt, daß dieser neue Stil seine Berechtigung hat, daß der Uebergang von Prosa zum Vers, weil er gleichzeitig vor sich geht mit jenem Aufschwung von Ruhe zur Leidenschaft, im Publikum fast unbemerkt blieb, also als notwendig anerkannt wurde.

Ueber ‚Das Kloster‘ spricht in dieser Nummer der Herausgeber. ‚Die Morgenröte‘ hat in der ‚Schaubühne‘ vom fünften April 1906 Georg Brandes charakterisiert. Die dritte Tragödie, ‚Philipp der Zweite‘, ist ein nationales Drama, obwohl es nicht in Flandern spielt. So wie Charles Decoster in seinem ‚Tijl Uylenspieghel‘, im ewigen Epos Flanderns, Philipp den Zweiten als den Erbfeind der Freiheit mit dem geradezu tödlichen Haß des Flamen gesehen hat, so schildert auch Verhaeren, der lyrisch mit seinem ‚Toute la Flandre‘ der repräsentative Sänger seiner Heimat wurde, in seiner Tragödie mit Gehässigkeit die finstere Gestalt. Philipp der Zweite ist hier, wie in ‚Tijl Uylenspieghel‘, der harte, unbeugsame König, der das Leben auslöschen will, weil es ihm zu rot brennt, der die Welt kühl und marmorn haben will wie die Gemächer des Eskurial. Hier ist mit einem Mal die Rückseite des Katholizismus, dessen Glut verewigt ist im ‚Kloster‘, aufgerissen, seine Unbarmherzigkeit und Askese, sein gegen die unsterbliche Lebensfreude gerichteter Wille. Don Carlos aber ist der begeisterte Freund der Menge, der Freund Flanderns, er ist der Wille zum Genuß, zur Heiterkeit und zur Leidenschaft. Und dieses Ringen zwischen dem Ja und Nein des Lebens, dieser Kampf der lyrischen Krise Verhaerens, der Kampf zwischen der Verneinung und der leidenschaftlichen Bejahung des Genusses — im Innersten auch tiefste Ursache des Krieges zwischen Spanien und den Niederlanden — symbolisiert sich hier in Gestalten. Natürlich fällt noch immer der Vergleich mit dem ungleich mehr dramatisch und großzügig komponierten ‚Don Carlos‘ Schillers zu Ungunsten des Verhaerenschen Werkes aus. Aber Verhaeren wollte gar nicht die ganze Rundung, die Fülle der Menschen, er wollte nur diese beiden Gefühle in ihrem Kampf, den Enthusiasmus des Lebens und seine gewaltsame Unterdrückung. Gerade im Vergleich mit dem Schillerschen Drama spürt man die Entfremdung von den dramatischen Gesetzen und gleichzeitig die ungeheure neue lyrische Gewalt. Denn Spanien ist hier gesehen

mit einer Kraft und Intensität der Vision, wie kaum bisher jemals in einer Tragödie. Man fühlt die kalte, heuchlerische Atmosphäre und sieht den Charakter Philipps in der einen stummen Szene besser als in allen Worten, in jener Szene, wo er, plötzlich auf leisen Sohlen auftauchend, seinen Sohn in den Armen der Komtesse belauscht und schweigend, ohne einen Glanz im starren Auge, ohne eine Regung des Zornes wieder im Dunkel verschwindet. Hinter ihm aber, dem Lauscher und Horcher, gleitet noch ein Schatten, der Mönch der Inquisition — der Lauscher ist selbst belauscht, der Herrscher selbst beherrscht. Solche Visionen und die Ekstatik einiger Szenen sind die stärkste Triebkraft des dichterischen Aufbaus bei Verhaeren. Seine dichterische Kunst geht, wie seine lyrische, nicht in sicherer Steigerung empor, sondern in jähen, wilden Ansprüngen.

Erst in seinem letzten Drama, in ‚Helenas Heimkehr' ist Verhaeren dem Begriff des Dramatischen etwas näher gekommen. Das ist charakteristisch für seine organische Entwicklung. Denn nun, da er in den Jahren ist, wo sich die Leidenschaft notwendigerweise kühlt, wird ihm die Harmonie teuer, und er, der in allen Jahren seiner Jugend und seines Manneswerkes revolutionär war, erkennt nun die Notwendigkeit innerer Gesetze.

Es ist charakteristisch für Verhaeren, daß er selbst dieses Drama (das gleich nach dem Erscheinen Julius Bab hier am sechsundzwanzigsten August 1909 begrüßt hat), daß er die Tragödie Helenas, die eine Tragödie der Liebe erwarten ließe, anerotisch oder besser anti-erotisch gestaltet hat. Vielleicht ist das geringe Interesse, das sich so lange für die Dramen Verhaerens und zum Teil auch für sein ganzes Werk bekundet hat, darauf zurückzuführen, daß es im Vergleich zu dem der andern Dichter unsrer Zeit sehr wenig erotisch ist, daß ihn erst jetzt, in den Jahren der Reife, das Problem der Liebe künstlerisch zu interessieren beginnt. Verhaeren hat von je alle Leidenschaft, die andre an das Erotische verschwendet haben, im rein Geistigen, im Enthusiasmus, in der Bewunderung zusammengehalten. In seinem Drama spielt die Frau eine fast untergeordnete Rolle, und ‚Das Kloster' ist vielleicht das einzige Drama von Bedeutung aus unsern Tagen, das unter seinen Personen und auch in seinem innern Problemkreis keine einzige Frauengestalt aufweist. Und damit entfernt sich schon seine dramatische Absicht zu sehr von den Interessen unsers Publikums. Denn Verhaeren sucht aus einem rein geistigen Konflikt jene Höhe und Hitze der Leidenschaft herbeizuführen, die bisher nur in der Erotik bekannt war, und darum berührt jene Exaltation die meisten der Hörer fremd. Alle, die heute sich einzig im Theater die Kunst suchen, sind zu flau und zu zag, um sich für ein rein ethisches Problem in eine solche brennende, mit steten Blitzen zuckende Ekstase aufreißen zu lassen. Nur so kann ich mir den Widerstand gegen Verhaerens Dramen er-

klären, die voll sind von Schönheit und lebendigen dramatischen, leidenschaftlichen Situationen, und die vor allem ein Neues in sich bergen, einen neuen dramatischen Stil. Schon dieses Sichentflammen der Prosa zum Vers, schon dies war neuartig. Aber die ganze dramatische Absicht ist eine andre bei Verhaeren als die gewöhnlich-theatralische. Seine Absicht ist nicht das Interessierenwollen, nicht die Erzeugung von Furcht und Mitleid, sondern von Begeisterung. Er will die Hörer im Theater nicht beschäftigen, sondern will sie in einen Rhythmus reißen. Er will sie trunken machen mit den großen Erregungen, weil nur der begeisterte Betrachter fähig ist, jene letzten Leidenschaften zu erkennen; er will die Menschen fiebern lassen so wie jene Gestalten oben; er will ihr Blut feurig machen. Sein Temperament, das ganz auf Ueberschwänglichkeit gerichtet ist, will leidenschaftliche Darsteller und leidenschaftliche Hörer. Und nur wenn ein kongenialer Schauspieler, ohne Furcht, ein Pathetiker genannt zu werden, diese Verse wie Sturzbäche niederschleuderte, wenn er das Demagogische und gleichzeitig das Musikalische des Rhythmus in aller seiner Pracht aufschießen ließe, würde vielleicht jene ideelle Stimmung eintreten können, die Verhaeren für seine Dramen verlangt. Denn er will nichts als ein begeistertes Gefühl, das seinem urschöpferischen entspricht. Er will nicht durch Logik überzeugen, nicht durch Bilder blenden, sondern aufreißen, mit sich reißen, in jenes letzte schwindlige Gefühl, das ihm einzig identisch ist mit der höchsten Form des Lebensgefühls: in die Leidenschaft.

Aus einer Monographie, die im Inselverlag erscheint.

Rücksicht / von Peter Altenberg

Sie trug ein wunderbares, stark dekolletiertes schulterfreies Kleid. Ihre Freunde bewunderten ihre herrlich modellierten Schultern. Da stand sie auf, ging in ihre Garderobe zurück und zog ein viel dezenteres Kleid an, das nur Hals und Arme frei ließ.

Einige Augenblicke später kam ihr Bräutigam.

„Natürlich," sagte er, „man muß sich für die fremden Männer dekolletieren!"

„Herr Bräutigam," sagte ein Baron, „das ist doch gerade das Schöne an Ihrer Freundin, daß sie immer so einfach und dezent gekleidet ist und gar nichts aus sich macht. Schließlich und endlich muß es doch auch Ihnen schmeicheln, wenn andre Sie darum beneiden und sie bewundern!"

„Anita," sagte der Bräutigam, „gehe doch in die Garderobe und ziehe dir das neue schulterfreie Kleid an, das ich für dich entworfen habe. Du bist ja nicht mehr im Sacré Coeur — — — ."

Die Dame stand auf und ging in die Garderobe, das noch körperwarme schulterfreie Kleid wieder anzulegen — — — .

Das Kloster

Wenn Stefan Zweig dem Verhaeren nachsagt, daß er mit seinen Dramen nicht Furcht und Mitleid, sondern Begeisterung erzeugen wolle, so klingt das wunderschön. Aber ich kann mir nicht viel dabei denken. Soweit ich sehe, haben alle Dramatiker, denen es wahrhaft gelungen ist, Furcht und Mitleid zu erzeugen, auch Begeisterung erzeugt. Das große gewaltige Schicksal der Tragödie, welches den Menschen zermalmt, hat ihn gleichzeitig immer erhoben; und sobald ich mich frage, warum mir ‚Das Kloster' keine Begeisterung erzeugt hat, weiß ich keinen andern Grund, als daß es mir weder Furcht noch Mitleid erzeugt hat. Sein Inhalt ist: Schuld und Sühne, wie Dostojewskis Roman heißt und Tolstois ‚Macht der Finsternis' heißen könnte. Raskolnikows und Nikitas Buße erschüttert jeden; Dom Balthasars Buße erschüttert keinen. Weshalb? Man sieht, wie jene Armen schuldig und der Pein überlassen werden. Ihre Milieus erklären ihr Verbrechen, und diese Verbrechen sind harmlos im Vergleich zu dem Verbrechen des Dom Balthasar, der nicht blos mordet, sondern den Vater mordet, der es ohne zwingenden Grund tut, und der, aller guten Dinge sind drei, sich bei seiner Hinrichtung durch einen Unschuldigen vertreten läßt. Zehn Jahre später beginnt das Drama, das keins wird. Balthasar findet im Kloster keine Ruhe, trotzdem ihn der Prior losgesprochen hat. Es drängt ihn, vor den Brüdern zu beichten, und Verhaeren hat nichts verabsäumt, diese Beichte mit allen Mitteln seines lyrischen Genies bis zu einem Siedegrad zu steigern, der auch uns zweifellos erhitzen würde, wenn sich nicht der Beichtiger selber von vornherein außerhalb der menschlichen Gesellschaft und unsers Anteils und Verständnisses gestellt hätte. Man blickt auf ihn wie auf ein nicht einmal schönes Untier aus allerfernsten Gegenden, in die der eigene Weg einen gewiß niemals führen wird. Die Brüder wenden sich, bis auf den Prior und den jüngsten Bruder, voll Grauen von ihm. Er fühlt sich also unerlöst und beichtet, zum zweiten Mal, vor allem Volke. Darob verstößt ihn auch der Prior, weil die Kirche zwar jeden nach seiner Fasson unselig werden läßt, aber der Welt nicht offenbart wissen will, daß sie solch Unseligen in ihren Schoß aufnimmt. Es ist möglich, daß ich, durch Vogesen der Rasse und der Empfindung von dieser ganzen Sphäre geschieden, diesen Schluß durchaus mißverstanden habe. So wie ich ihn verstehe, bedeutet er eigentlich eine grimme Satire auf die Kirche, die beabsichtigt zu haben Verhaeren sich nirgends sonst verdächtig macht.

Er stellt das Klosterleben dar, wie es wahrscheinlich ist: dumpf, hysterisch, streitbar, intrigant, machtgierig, egoistisch, doch nicht minder feierlich, asketisch, spintisierend, gläubig, schwärmerisch und edel. Sogar „aus der höchsten, reinlichsten Zelle“ des Goetheschen Doctor Marianus stammt von diesen Mönchen einer: jener Jüngste, der auch nach dem Fluch des Priors zu dem Uebeltäter hält. Wer Dom Marcs Augen für Dom Balthasar hätte, könnte nicht anders als Verhaerens Dichtung für ein Drama ansehen. Uns fehlt zu einem Drama die erste Voraussetzung: eine Tat von Blutnotwendigkeit, die von einem unsersgleichen begangen und abgebüßt wird. Es ist bezeichnend, daß Balthasar innerlich nicht befreit wird. Kein Wunder: seine Tat ist gar nicht von ihm verübt, sondern von Verhaeren erfunden worden. Sie ist eine romanhafte Ausgeburt und nichts weiter als der Anlaß zu abstrakten Zwiegesprächen, flammenden Liturgien, religiösen Nachdenklichkeiten, inbrünstigen Konfessionen und mystischen Gesängen mit und ohne Musik. Die Leidenschaften sind dekorativ erhöht. Die Sprache windet sich aus der Prosa in freie, aber gereimte Rhythmen und wieder zurück. In einem: der Ursprung dieser Tragödie ist nicht menschlicher Anteil an menschlicher Qual, sondern aesthetische Freude an der Macht und der Herrlichkeit, dem Glanz und dem Mysterium, den Farben- und Tonwerten der katholischen Kirche, untermischt mit einem vagen Schauder vor der Mittelalterlichkeit dieser Institution, von dem für mich die Skepsis des Schlusses zeugt. Schade, daß sie nicht früher zutage tritt. Eine Komödie des gleichen Titels hätte in Norddeutschland mehr Verständnis gefunden als eine, als diese Tragödie, wäre aber vielleicht eben deshalb von der Zensur verboten worden.

Die Zensur beaufsichtigt überflüssigerweise die politischen und moralischen Inhalte von Dramen, und es wird leider auch mir nicht gelingen, ihr Augenmerk auf würdigere Objekte zu lenken: etwa auf die Regieleistungen des Herrn Hollaender, die polizeiwidrig werden, sobald die Schauspieler auf ihn angewiesen sind. Intelligenzen und Energien wie die Eysoldt und die Durieux, wie Bassermann und Wegener haben ihn in den Ruf eines Regisseurs emporgetragen. Es war von Anfang an nicht schwer zu erkennen, wem das Verdienst an den guten Hollaenderschen Aufführungen gebührte; seit den schlechten weiß es der Dümmste. Hollaenders ‚Kloster‘ ist Leobschütz — nicht mehr, aber immerhin auch nicht weniger. Genau so mag der Spielleiter von Leobschütz die Komparserie zu kleiden, in eine Kirche traben zu lassen, in der Kirche zu gliedern, zu verteilen, zusammenzureißen verstehen. Und wenn der Berliner dadurch im Vorteil ist, daß Max Reinhardt

ihm einen Ernst Stern stellt, so ist es hingegen der Leobschützer dadurch, daß es ihm niemals einfallen würde, den kalten und starren Prior einem Schauspieler von der Güte und Weichheit des alten Pagay zu geben. Man vergaß immer wieder, daß man in die Kammerspiele gekommen war, und es beweist, welche Autorität Reinhardt nicht blos sich selber, sondern auch seinen Substituten verschafft hat, daß man sich ohne jeden Widerspruch für den Premiereneinheitspreis von zwanzig Mark eine solche Vorstellung gefallen ließ. Denn nicht einmal Kayßler stand auf der Höhe dieses Theaters. Er war als Dom Balthasar exaltiert, wo er ekstatisch sein sollte; er machte durch ingrimmige Härte den Mörder noch unsympathischer, der von einem schauspielerischen Genie vielleicht doch zu erklären und damit zu retten wäre; und er spie die Verse zu Klumpen geballt aus dem Munde, wo es darauf angekommen wäre, in allem Ungestüm die Musik jedes einzelnen zum Klingen zu bringen. Wir können leider nicht fordern, aber wir wollen wenigstens hoffen, daß Reinhardt nie wieder auf ganze Monate nach München geht. Es schädigt ihn mehr, als er weiß, wenn er hier, nicht im Juni, sondern im September, Niedlichkeiten wie Rostands ‚Romantische', die vom Blumenthalschen Lessingtheater über das Schauspielhaus bereits bis zum Schillertheater gelangt sind, anderthalb Stunden lang zu vollen Preisen spielen läßt, und es ist seines Hauses einfach nicht würdig, wenn in seiner Abwesenheit von einem subalternen Regisseur und von teilweise subalternen Schauspielern ein ausländischer Dichter von der Bedeutung Emile Verhaerens auf der deutschen Bühne eingeführt wird.

Nachruf / von Julius Bab

Der mehr als Spieler, selbst ein Schauspiel war,
ein Wunderwerk, das frei, wie ohne Schwere,
und diamantenhell, wie eine Leere
geballten Lichts, auf dunklem Leben klar
in Kreisen ging, wie Möwen überm Meere —

der aus der wirren Masse dieses Seins,
mit Hammerschlägen silberglockendröhnend,
voll hoher Selbst-Sucht, werbend oder höhnend,
sich, sich, sich selbst gehämmert: Josef Kainz —
er ging.

Von seinem großen Ruhme tönend
bleibt kein gestaltet vielgesichtig Heer,
nicht Heinz noch Hamlet. Er nur fehlt uns — Er!

Kainz / von Max Osborn

Vor vier Jahren wars, in Weimar. Kainz hatte, zum festlichen Abschied vom alten Hoftheater, den Tasso gespielt. Nun saßen wir schon einige redliche Stunden um ihn beim Weine in der ‚Fürstengruft'. L'heure bleue war längst vorübergezogen, und durch die offenen Fenster tönte von den hohen Prachtbäumen vorm Hause her ein leises Zwitschern. Wir brachen auf. Ueber dem lieben, schiefwinkligen Marktplatz leuchtete die jungfräulich-zaghafte Helle eines wundervollen erwachenden Junimorgens. Was wir abends und nächtens an Kunst- und Lebenswonne geschlürft, umfing uns alle wie ein schwärmerischer, lächelnder Rausch, an dem der Wein den geringsten Anteil hatte. Der Abschied war schwer, aber es mußte wohl sein, und so begann ein umständliches Händeschütteln. Da trat die junge Elisabeth Schneider, damals noch eine ‚Neuerwerbung' der weimarer Bühne, die am Abend die Prinzessin gespielt hatte, vor Kainz hin und sagte: „Ehe wir auseinandergehen, sag' mir: werd' ich mal eine Schauspielerin?" Kainz zog die Augen höher als je, blitzte die Fragerin mit seinen dunklen Augen an, lachte auf, rief liebevoll: „Schaf!" und gab ihr die Hand zum Abschied. Aber die Schneider blieb zähe. Und während über dem Zackengiebel des Lucas-Cranach-Hauses eben die Sommersonne langsam aufstieg und das Gezwitscher in den Baumkronen zum Lärm anschwoll, kniete sie auf offenem Marktplatz nieder und wiederholte: „Nein, sag' mir: werd' ich mal eine Schauspielerin?" Kainzens Brauen rückten noch höher, dann senkte sich die rechte herab, während die linke oben blieb, sein Gesicht wurde ernster, die Gestalt reckte sich auf, er löste die Hand aus der Hand der jungen Kollegin und gab ihr, wie Hans Sachs dem David, nur etwas sanfter, eine ‚Schelle'. „Da hast 'n Ritterschlag", sagte er, „steh' auf!" Die Prinzessin küßte Tasso beglückt die Hand und lief davon . . . .

Kainz sah ihr nach und schüttelte den Kopf. Dann sammelte er das Fähnlein der noch Aufrechten um sich, und da in der Gaststube des ‚Elephanten', wo er stets wohnte, noch ein Lichtlein brannte, so wurde beschlossen, den genossenen Wein dort rasch noch durch ein Glas Bier zu besiegen. Wir traten ein. Und sahen etwas unbeschreiblich Komisches. Im Zwielicht der Gasflammen und des hereinflutenden Morgenschimmers saß an einem Tische ein Mann, der wie eine Kreuzung aus einem Strolch und einem Universitätsprofessor aussah. Aus einem schäbigen und beschmutzten Anzug, der Vorstellungen von Landstraßengräben erweckte, wackelte ein verblüffend kultivierter Schädel. Aus einem Antlitz, dessen Teint aussah wie eine Reliefkarte Deutschlands vor 66 mit sämtlichen Farben und Gebirgszügen, zuckten unter einer gut geformten Stirn durch eine goldene Brille ein paar listige, kluge, freilich von Alkohol glänzende Augen. Aber die Wirkung dieser gro-

tesken Kontraste wurde weit überboten durch die Wirkung der Rede, die nun anhob. Denn als der Mann unser ansichtig wurde, öffnete er die Lippen und sprach die geflügelten Worte, für deren buchstabengetreue Wiedergabe ich einstehe: „Meine Herren! Sie müssen nämlich wissen: ich bin ein nachgemachter Mensch! Meine Herren! Ich bin von Apolda zu Fuß hierhergekommen, um Kainz zu sehen! Josef Kainz! Hoheit Kainz! Meine Herren! Ich kniee nicht vor Göttern, aber vor Menschen!“ Und nun ließ er sich von uns den Helden zeigen, den er suchte, schritt auf ihn zu und kniete tatsächlich nieder. In der Wirtsstube des Elephanten, morgens um halb vier . . .

Von dem höllenmäßigen Ulk, den wir mit dem „nachgemachten Menschen“ trieben (er war wirklich einer!), wie wir ihn in weitausgreifende Gespräche verwickelten, wie wir ihm überhaupt unter Kainzens Führung einen ganz andern als den Gesuchten zeigten, vor dem er dann seinen Kult verrichtete, davon will ich hier nicht erzählen. Wie konnte Kainz lachen, wenn wir uns dieses unglaublichen nächtlichen Spuks später erinnerten! Nein, mir kam es nur auf das merkwürdige Doppelbild an, das uns auch damals aus den beiden Auftritten der Ekstase und der Groteske als bleibendes Symbol hervorleuchtete: wie sich im Zeitraum von einer halben Stunde die Szene wiederholte, daß ein Mensch vor dem Namen und der Person Josef Kainzens in inbrünstiger Verehrung das Knie beugte. Ein Weib und ein Mann, eine Person aus seinem Berufsbezirk und eine aus dem weiten Volk des Publikums wußten sich nicht anders zu helfen als durch diese altvererbte Körperbewegung der Andacht vor dem Göttlichen. Wo ist der zweite Mensch, dem heute ähnliches begegnen könnte? Die Ueberschwänglichkeit einmal abgerechnet, welche die Sphäre des Theaters leicht erzeugt — wo ist er?

In Kainzens Seele und Körper war ein Funke vom ewigen Feuer geschlagen, das der Weltgeist hütet. Der glühte und flammte, ob man ihn auf den Brettern sah oder ihm draußen begegnete. Denn Kunst und Leben verschmolz ihn in Eins. Was seiner Stimme den berückenden, hinreißenden, aufwühlenden Klang, seinem Auge den Magnetenblick, seiner gertenschlanken Gestalt die elastische Grazie der Haltung und Bewegung, dem Schritt seiner Füße und den Gesten seiner Arme den klingenden Rhythmus gab, das adelte auch die stählerne Kraft seines Geistes, die innere Melodie seiner Empfindung. Sein Schauspielertum und seine Persönlichkeit lassen sich nicht trennen; die Ströme fluteten und rauschten hin und her. In ihm war im eigentlichsten Sinne etwas von dem antiken Ideal der Kalokagathia lebendig geworden und zugleich etwas vom modernen Ideal des ewig sich sehnenden, strebenden, ewig sich entwickelnden, nie befriedigten, nie zu letztem Ausdruck gelangenden Menschen. So ward er ein Vorklang

derer, die da kommen sollen. Eine Ahnung des dritten Reichs, in dem die Erdgeborenen den Ausgleich zwischen ihrer sinnlichen und ihrer geistigen Natur gefunden haben, an dessen Mangel wir uns verbluten. Das gesteigerte Leben in Schönheit, Hoheit, Freiheit und Heiterkeit, zu dem unsre Träume drängen — er kam ihm auf der Bühne im Spiegel von Kampf und Triumph, von Sieg und Verzweiflung, von Hohn und Schwärmerei, von Güte und Bosheit näher als irgend einer; er suchte es, wenn er die Garderobe verlassen, stärker, bohrender, dringender als wir alle. Man scheue sich nicht, hymnische Töne anzuschlagen. Wir hatten und haben keinen Besseren auf diesem Planeten.

Ein solcher Künstler-Mensch mußte im Theater münden. Denn nur hier bietet sich das Feld, gegenwärtiges Dasein im ganzen Umkreis seiner Elemente zur Höhe leuchtender Phantasieen emporzuheben; es hat schon neben den armselig-äußern Gründen seinen tiefen Sinn, wenn die Menschen dem Mimen lauter zujubeln als dem Dichter. Aber Kainz mußte auch zu den Schauspielern gehören, die alle Aufgaben unter ihre Individualität zwingen; nicht zu der andern Gruppe, denen die Zauberei der völligen Selbstverwandlung verliehen ist, und deren Proteusnatur sich schon in den Ueberraschungen ihrer Maskenkünste zeigt. Kainz blieb diese Fähigkeit versagt, in andre Häute zu schlüpfen. Er hat, wenn er Maske machte, oft verwunderlich danebengehauen: seine Wachsnasen, die er eine Zeit lang annahm, waren schrecklich, seine Perücken noch schlimmer. Er erzählte selbst gern die Geschichte, wie ein wohlbekannter Theatermonarch aus Böheims Gefilden, der ihn bestimmen wollte, in einem Richard-Wagner-Festspiel mitzuwirken, zu ihm das köstliche Wort sagte: „Je mehr ich mit Ihnen spreche, umso erschreckender wird mir die Aehnlichkeit zwischen Ihnen und Wagner" — und wie er sich, einmal zur Zustimmung breitgeschlagen, Stunden und Tage lang vor dem Spiegel mühte. Es gibt eine bekannte Photographie von Kainz und Hermann Müller: da hat man die zwei Typen nebeneinander. Dem armen Müller hätte auch der bayreuther Meister keine Schwierigkeit gemacht.

Zwischen diesen beiden großen Hauptgruppen des Schauspielertums soll man nie werten, immer nur unterscheiden. Aber es war nun auch ein grobes Verkennen, wenn es geschah, daß man Kainz aus seiner Wesensart einen kritischen Tadel schnitzte. Denn seine Persönlichkeit war hundertmal reich genug, um jede Rolle, die er also unter seine Botmäßigkeit brachte, mit andern Säften zu nähren. Sie wurde nie ganz Kainz, sondern immer nur dies oder jenes Stück Kainz, das freilich doch bestrahlt ward von der Sonne der großen Einheit, der es als Teil angehörte. Er goß in die Gestalten stets den letzten Extrakt seines fest umzirkelten Eigenwesens. Aber die Vielfältigkeit der Nuancen, die es je nach dem einfallenden Licht der

Dichtung annehmen konnte, war so groß, daß ihm niemals die „produktive Imagination“ fehlte, von der Serlo spricht: „Diese innere Stärke des Geistes, wodurch ganz allein der Zuschauer getäuscht wird, diese erlogene Wahrheit, die ganz allein Wirkung hervorbringt, wodurch ganz allein die Illusion erzielt wird.“ Als Kainz zuerst auftrat, glaubte die damals ältere Kritik, er scheitere im Hinstreben zu solchem Ziel an seiner Unbändigkeit; heute ist die jüngere Kritik geneigt, zu glauben, er sei dabei an seiner Bändigung gescheitert. Aber Kainz war in Wahrheit immer unbändig und gebändigt zu gleicher Zeit. Er mischte die Harmonie, die den Werken der Renaissance und des Klassizismus das Gesetz gab, mit den Dissonanzen unsrer Zerrissenheit und Ratlosigkeit, mischte die Logik mit der Leidenschaft, füllte die festen Konturen altmeisterlicher Zeichnung mit den nervösen Strichen und Farbenflecken des Impressionismus. Seine Bewegungen konnten geschleudert scheinen, aber sie waren doch nur Aeußerungen eines körperlichen Organismus von unerhörter maschineller Präzision. Er stattete seine Figuren mit aller Lust der Empfindungsspaltung, mit aller Gabe der blitzschnellen Reaktion auf jede Reizung des Gefühls wie des Intellekts aus, die keine andre Zeit je möglich machte als das Ende des neunzehnten Jahrhunderts; aber er bannte diese divergierenden Züge durch das Knochengerüst des Stils, den er freilich nicht als ein System außen angeschmiedeter Eisenstreifen, sondern von einem unsichtbaren Punkte her als eine Art Zentripetalkraft begriff. Er versöhnte die germanische Innerlichkeit des aufgewühlten seelischen Lebens, des grübelnden Durchgeistigens der Probleme so unvergleichlich mit romanischer Klarheit des Formgefühls, daß man schwören möchte, unter seinen Vorfahren müsse ein Südländer gewesen sein. So nahmen deutsche Verse in seinem Munde einen musikalischen Klang an, deren man sie vordem kaum fähig glaubte. Komplizierte lange Perioden wurden in ihren Verästelungen anatomisch exakt klargelegt und wirkten doch in quellender Natürlichkeit als Augenblickseruption leidenschaftlicher Aufwallung. Darum ward er Heinrich von Kleist ein Erretter, der, wie Kainz selbst, Unbändigkeit und Bändigung, Freiheit und Gesetz zugleich war. Am letzten Abend, den er in Berlin verbrachte, im vergangenen Frühjahr, nach dem dritten der Vortragsabende, die er damals hielt, kam beim Schlußkonvivium im Freundeskreise die Rede auf des Preußendichters Verswagnisse, und er gab das Beispiel aus dem Homburg:

„Eine Tat,
Die weiß den Dey von Algier brennt, mit Flügeln,
Nach Art der Cherubime, silberglänzig,
Den Sardanapel ziert, und die gesamte
Altrömische Tyrannenreihe, schuldlos,
Wie Kinder, die am Mutterbusen sterben,
Auf Gottes rechte Seit' hinunterwirft?“ . . .

Wie er solche knorrigen Ungetüme niederrang, das war das Geheimnis jener Mischung, die bei ihm nicht zweiköpfig blieb, sondern zu einer analytisch untrennbaren Einheit wurde.

Kainz meinte immer, er sei zu diesen Wunderdingen nur imstande, weil er ein „unmoderner Mensch" sei. Das war er auch gewiß im Sinne derer, die das Moderne von allen Wurzeln seines Wachstums und seiner Entstehung abschneiden möchten und mit van de Velde in aller Renaissance nur ein „verbrecherisches Spiel des Lebens mit dem Tode" erblicken. Kainz gehörte zu denen, die sich von Moses, Christus, Sokrates, nicht nur religiös genommen, das Beste von dem Guten auserwählten. Aber es kam noch einiges hinzu. Vor allem ein Stück Frankreich. Ein Stück Molière und Voltaire, und es ist kein Zufall, daß er ihnen beiden ähnlich sah; Houdon hätte auch ihn modellieren können. Und ein Stück Shakespeare, der auch ein Komödienspieler und zugleich ein lebendig gewordener Abglanz vom Weltgeist war. Darum saßen ihm die Kostüme so zwanglos, als sei er einst schon einmal in ihnen auf Erden gewandelt, die Toga des Marc Anton wie das Prinzenkleid des tollen Heinz, der Königsmantel Alfonsos wie die Barockspitzen Tartüffs. Dem fürstlichen Menschen war kein Fürstenkleid etwas Fremdes oder Besonderes. Er war der geborene Herrscher, und es war nur die Stimme des natürlichen Berufs, wenn er die heiße Sehnsucht hatte, in seinem engern Kreise zu regieren — ein Wunsch, dessen Nichterfüllung er bis zuletzt als stechenden Schmerz empfand. Vor vierzehn Jahren fragte ihn Erich Schmidt, ob er für eine Dilettantenaufführung unsrer Germanistenkneipe, wo wir die unsterbliche ‚Vorlesung bei der Hausmeisterin' zu spielen planten, den steifen Knochen der angehenden Gelehrten einen Gran Theaterbeweglichkeit beibringen wollte. Mit funkelnden Augen schlug Kainz ein und war mit einem Feuereifer bei der Sache, als gelte es ein Regisseurprobestück. Später ward seinem Wunsch nur gelegentlich, an zweiter Stelle, Gewähr, und er litt darunter, daß dies Ziel ihm unerreichbar blieb. Wir haben alle die tröstliche Kunde vernommen, daß der Totwunde, von frommem Betrug in wohltätiger Täuschung erhalten, bis zur letzten furchtbaren Etappe seines Martyriums das Ende nicht ahnte. Nur fürchte ich, als Herr von Berger ihm die Ernennung zum Mitglied des Burgtheater-Regiekollegiums aufs Sterbelager brachte, da wird in ihm der Gedanke aufgestiegen sein: Jetzt muß es mit mir aus sein.

Der ein König aus Traumland und Wirklichkeit war, er war auch ein lebendiger Mensch der Gegenwart, den Oswalds Künstlerschleife, Fritzchens Offizierrock, Dusterers kurzer Bauernkittel kleidete. Der die Schillerschen Jünglinge in sich trug, die am Konflikt zwischen Ideal und Leben zu Grunde gehen, hatte auch den satanischen Zynismus des Mephisto, die lachende Verzweiflung vom Narren Lears in sich. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle gings und wieder aufwärts. Diesem

Mimen wird die Nachwelt Kränze flechten, weil er weit über das Theater hinaus das deutsche Kunst- und Geistesgetriebe befruchtete. Was unsre Dichtung heute mit brennendem Durste sucht: eine Kunst, die, genährt vom vertieften Lebensgefühl der neuen Wirklichkeitsandacht, zur Höhe strebt — er gab es in seinem Kreise, lange bevor die Literatur diesen Wunsch gebar. Er war stürmisches Genie und sorgsamste Bildung, Kindlichkeit und Weisheit, ein Fechter und ein Gelehrter in einem Leibe. Und schließlich sammelten sich alle Quellen und Ströme seiner Kunst und seines Wesens in seinem Hamlet, der herrlichsten Frucht aus der Ehe seines Denkens und seiner Intuition, dem erschütterndsten und beglückendsten Ausdruck seiner heiligen Sehnsucht nach Hoheit, Edelsinn, Schönheit und Freude.

Es ist vorbei. Die Glocken dieser Sehnsucht, dieses Glaubens werden uns nicht mehr läuten. Der altbös Feind hat auch ihn, in andrer Gestalt als den Dänenprinzen, gefällt. Wer will uns beweisen, daß seine Seele nicht emporstieg oder versank in ein Reich, wo ihn, wie die Väter den Orest, die Seelen seiner Geschöpfe brüderlich grüßten? Dann streckte er wohl die Arme greifend aus, wie wir es so oft gesehen, und mit der Stimme, die uns so oft aus dem Alltag forttrug, sprach er die Worte seines Homburg:

„Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!"

In memoriam / von Else Onno

Schwarz und weiß gleißte es. Diamantengleich. Kainz! Da steckte es drin! In dem Klang blitzte sein Diamantenwitz und die federnde Verve seines Herzens. Sein Mund war von einem feinen und kostbaren Weh geschliffen, von einem behenden Weh, ohne Sentimentalität. Im Gehirn thronte es, Weh und Grazie, Feuer und Gefühl, Schönheit und Angst, wundervoll hoch und edel mitten im Gehirn. Ein Dichter war er, ein diamantener Dichter und Deuter aller Dinge — ein Sterndeuter! Ein schwarz-weißer Magier und Künder der Kräfte über und unter der Erde, ein einsamer Astronom, der die Farben der Blumen und Schmetterlinge liebte und den Geruch und das Lachen der Menschen.

Was er spielte, waren nicht Menschen, keine sterblichen Geschöpfe, sondern Ideen, Begriffe, Dichtungen, Variationen vom Phänomen des Lebens, Phantome, die nicht untergehen wollen, Phantasien über das Unsterbliche, ein bangemachendes Atmen in der Luft der Unsterblichkeit, ein Schrei nach Unsterblichkeit, ein Rütteln an einem rätselhaften Tore, ein Gesang der Ewigkeit — und dann: ein Lächeln! Verschmitzt und großartig, wie von einem überirdisch genialen Abenteurer, der uns triumphierend seine sternengefüllten Hände zeigt.

Kinodramen und Kinomimen / von Walter Turszinsky

Ein weiter, breiter Saal. Rechts in einer Ecke, ganz verloren, die Bühne, auf die Gegensätze Schwarz und Weiß gestellt. Die Probebühne des Theaters richtet eine Schranke auf zwischen der Außenwelt und der Welt des Dramas, in die man sich allmählich, täglich ein paar Vormittagsstunden lang, hineinzufühlen trachtet. Im halbdunklen Theaterraum sind die Mimen am Werk; und jeder Lichtstrom, der sich durch eine offene Türe eindrängt, jeder fremde Laut schiebt sich störend zwischen den Schauspieler und seine intensive Schürfarbeit. In dem Saal, wo die Aufführung des Kinodramas den Proben folgen wird, ist das Licht alles. Wenn das breite, aus zahllosen Glaskacheln zusammengesetzte Atelierdach der Reflektor eines leidlich unbewölkten, hellfarbigen Himmels sein kann, dann ist die Vorbedingung für das Gelingen der Vorstellung gegeben. Dann mögen die gerade unbeschäftigten Schauspieler nur plaudern, die Dekorationsmaler und Requisiteure, Garderobiers, Garderobieren, Friseure und andre Hilfsmannschaften nur lärmen: auf der kleinen Insel, die die Bühne bedeutet, ist ja das Wort Nebensache; und das rege, wechselnde, bunte Drumherum wirkt fast als ein Stimulans auf die Methode der Kinomimen, die nur mit Gesicht und Körper arbeiten. Die Dirigenten der Theaterprobe, Direktor, Regisseur, Verfasser, üben ihre Künste stundenlang an einer Szene. Die Kinobühne widmet ihre Kleinarbeit blos der Herrichtung des Milieus: einer Landschaft, einer Schiffskabine, einem Stadtbahncoupé, dem Meeresgrunde. Die Hauptsache wird im Prestissimo-Tempo erledigt. Der mit Sonne gesegnete Vormittag muß nicht eine, sondern zehn Szenen entstehen sehen. Auch müssen diese Szenen nicht durchaus Teile desselben Stückes sein. Hier ist abermals die Dekoration entscheidend: man koppelt die Situationen mehrerer Kinodramen, die auf dieselbe Umgebung angewiesen sind, für einen Probenvormittag zusammen und reserviert die Aufnahme jener Ereignisse, die sich in einem andern Raum abspielen, für eine zweite Probe. Geschwindigkeit ist die Parole.

*

Das Leitgesetz für den Kinomimen ist die Prägnanz der Geste. Wenn der moderne Schauspieler heute in diskretesten Andeutungen groß ist, so verlangt die Kinobühne und mit ihr das Publikum Bewegungen von brutalster Deutlichkeit, die sich aber, trotz der Brutalität und trotz der Deutlichkeit, blitzschnell aneinanderreihen müssen. Es ist klar, daß die deutschen Schauspieler zu solcher Volubilität der Glieder und der Gesichtsmuskeln genau so erzogen werden müssen wie zur Hexerei der typisch romanischen Zungenfertigkeit; daß die ersten

Versuche, auch die Kinobühne in Deutschland mit Erfolg aufzubauen, daran scheitern mußten, daß die deutschen Schauspieler nicht von heute auf morgen ihr nationales Erbteil verleugnen, sich nicht im Nu deutscher Bewegungsgründlichkeit entschlagen und das Presto der italienischen Geste leisten konnten. Jetzt aber hat man sich Lehrmeister verschrieben; und es ist wirklich ein Genuß, etwa Herrn Decroix aus Paris bei der Erziehungsarbeit zu sehen. Er, der hagere, hitzige Mann, der auch einmal den Aufnahmeapparat umschleudert oder ein paar Requisiten zerhaut, wenn sein Temperament ein Ventil sucht, kam vom Theater der Réjane zum pariser Filmtheater der Herren Pathé frères, hat diesem durch Heranziehung guter Autoren und bedeutender Darsteller so etwas wie eine höhere künstlerische Weihe gegeben und gedenkt nun den deutschen Boden für seine Zwecke und nach seinen Prinzipien urbar zu machen. Diesen Prinzipien steht zunächst ein deutsches Wort im Wege: „Das geht nicht". Bei Monsieur Decroix geht alles. Nur eine Energie, die vorgestern eine Reise nach China nicht scheute und gestern Bartet la divine von der Comédie für die Darstellung einer tragischen Kinorolle heranzuziehen verstand, konnte jene französische Kinohausse schaffen, die Deutschland heute nachzuahmen wünscht. Das Menschenmaterial aber, das der Kinematograph nicht entbehren kann, versteht dieser Pariser schon deshalb auch in Deutschland zu formen, weil er selbst ein wundervoller Plastiker der sprunghaft vorwärtseilenden und dennoch scharf den Augenblick markierenden Gebärde ist; weil er, getreu nach den Grundsätzen seines Handwerks, das Wort abgeschafft hat; weil er nicht doziert, sondern zeigt . . .

*

Ich will eingehender schildern. Die Schauspieler betreten das Atelier ohne eine Ahnung von dem, was sie spielen werden. Umfangreiche, auf soliden geistigen Fundamenten stehende Darstellungsprozesse brauchen eine langwierige, weit ausholende Vorbereitung: bei Dingen, die von der Geschicklichkeit der Gebärde entschieden werden, springt man am besten unvorbereitet in medias res. Erst der Morgengruß an die Darsteller bringt diesen also die Aufklärung darüber, welche Maske sie machen, welches Kostüm sie anlegen, in welche Situation sie sich stecken lassen sollen. Dann verständigt man sich auf dem Bühnchen im Flüsterton. Ich greife zwei grundverschiedene Motive heraus, die ich an zwei Vormittagen in wenigen Minuten vom einleitenden Arrangementsversuch bis zur Bühnenreife gedeihen sah. Die ‚gute Freundin' hat bei einem unverhofften Besuch im Hause der ‚jungen Frau' einen Kavalier entdeckt, den sie in naivem Optimismus für einen Einbrecher hält, der aber ein Galan ist. Die Freundin orientiert auf der Straße den schwerfälligen, täppischen Ehemann, der nun mit frisch gekauftem und frisch geladenem Browning das Zimmer betritt und, selber den Knall des Schusses und seine Folgen fürchtend, das Schießeisen in den vor-

her geräumten und vorsichtig geöffneten Schrank hinein abbrennt. Ueber das, was zur Darstellung dieser Situation erforderlich ist, sind sich die routinierten Schauspieler, denen sie der Pariser in seinem stockenden Halbdeutsch nach dem Manuskript obenhin entwirft, natürlich binnen einer Minute im klaren. Sie ‚machen' es auch schon bei der ersten Probe. Dann aber wirft Monsieur Decroix seine lebensprühende Ausdruckstechnik in die Wagschale, verlebendigt durch sein Exempel die ängstlichen, dann abwartenden, dann verzweifelten Gebärden der jungen Frau, die, zunächst von gediegener germanischer Steifheit, es doch schließlich nach der Anleitung des geschmeidigen Parisers fertigbringt, über den Stuhl zu sinken, als ob ihr das Rückgrat gebrochen, als ob sie von dem Widerstand ihres Knochengerüstes völlig unabhängig wäre. Auch die Clownangst des Ehemannes, der ein Hasenfuß und ein Held zugleich ist, wird durch das lebendige Vorbild immer schärfer präzisiert: so, wenn der Regisseur dem Schauspieler anrät, die Augen weit aufzureißen, den Mund breit zu öffnen, mit langen, steilen Schritten dem Schranke näherzuschleichen, den Revolverlauf mit komischer Behutsamkeit um die Ecke der leicht geöffneten Schranktür zu schieben und nach dem Schusse sich mit der Starrheit einer Gliederpuppe an die Außenfront des Möbels zu stützen. Hier sieht man, wie ein Strich unter der Nüance, eine Steigerung der Komik zur Drastik und dann wieder ein leises Zurückgehen auf zartere Ausdrucksmittel die Wirkungen der Kinobühne im Moment um das Doppelte steigern können. Schnell ändert sich der Schauplatz der Geschehnisse: der Flugapparat des Kinematographen führt eins, zwei, drei aus der Ehebruchskomödie in die Ehebruchstragödie. Im Trubel des großen Offiziersballes, den die Besatzung des Admiralschiffes gibt, überrascht ein Gentleman im Frack seine Frau bei der Lektüre eines Briefes, den ihr soeben ein Gentleman in Uniform zugesteckt hat. Sie schleudert das Papier von sich: ein andrer Marineoffizier, der von der Seite eintritt und die Situation übersieht, verdeckt ritterlich das corpus delicti mit seiner Lackstiefelsohle und fühlt dafür den Handschuh des eifersüchtigen Gatten an der Wange. Die Nachbildung dieser Szene gerät recht blaß und dünn, da sich die Schauspieler, die alle aus Lustspielhäusern herkommen, zum ersten Mal an sie machen. Aber die Hetzpeitsche des Regisseurs, seine vorzeichnende Geste, sein leidenschaftliches Gesichtsmuskelspiel, sein grotesk rollendes Auge, seine heisere, abgerissene Laute von sich stoßende Stimme hat dann im Handumdrehen den Naturburschen zum Othellospieler, eine Amélie des Residenztheaters zur Salontragödin, einen Lustspielschwerenöter zum überlegenen Elegant ausgebildet. Er jagt dieses Schauspielertrio in die Leidenschaften hinein, für die sie doch nur Mienen, Bewegungen, keine Worte zur Verfügung haben. Er suggeriert, die Fäuste schüttelnd, den Dreien eine solche Ekstase, daß der Griff des wütenden Gatten,

der die Arme der Ehebrecherin einpreßt, immer härter wird, und daß, im Gegensatz dazu, der rettende Dritte sich mit immer gespreizterer Grandezza, mit immer kühlerer Zurückhaltung seine Zigarette anzündet. Und als es dann darauf ankommt, als nach drei Proben, die insgesamt eine Zeit von neun Minuten umfaßt haben, der kleine Aufnahmeapparat in Funktion treten darf: da erhöht im Verein mit dem anspornenden Einfluß des Regisseurs die schnurrende Stimme aus dem Filmkasten noch die Kraft der Hypnose. Monsieur Decroix steht der Bühne gegenüber, zeigt den Wechsel in der Situation durch ein „Jetzt . . . Jetzt" an, klopft, wenn er eine Erhitzung der Temperamente wünscht, mit der Faust auf irgend ein erreichbares Möbelstück. Die Schauspieler aber legen ganz spontan ihren Gebärden einen hingestammelten Text unter — „Gib mir den Brief", „Ich habe keinen" — einen Text, der in der Hitze des Gefechts und der Improvisation auch einen sehr volkstümlichen Wortlaut wählen kann: „Du hast keinen Brief? Na, warte, du verfluchtes Frauenzimmer! Dir werd' ich die Flötentöne schon beibringen!" Aber dieser Text ist ja am Abend nicht zu hören. Die Kinobühne kennt keinen zwischen Podium und Parkett vermittelnden Schalltrichter. Und diese von der Erregung des Regisseurs und des Augenblicks erpreßten Satzrudimente befördern nur die Ursprünglichkeit des Bildes und die innere Wahrhaftigkeit der Kinoszene.

*

So hat der Kinomime durchaus mehr ein fühlender als ein denkender Künstler zu sein. Schildkraut wird hier Bassermann überbieten: turnerische, mimische Schulung wird jeden Intellekt an die Wand drücken. Hier braucht man Leute — ich berichte nach Tatsachen — die etwa in der Maske eines übereifrigen, schlemihligen Amateurphotographen steile Böschungen herabstürzen, sich unter Automobilen hervorziehen lassen, an festen Eichenbäumen ihre Schädeldicke versuchen, in schmutzigen Teichen bis auf die Haut durchweichen können — immer ohne zu ‚verunglücken', denn solch ein Unglück würde dem Ruf der Kinobühne schaden, immer auf der Suche nach neuen, launig sensationellen szenischen Ergebnissen. Hier braucht man Leute, die sich von einem Boote ins Wasser sinken und von den Wellen der Ostsee ans Land treiben lassen, die nichts dagegen haben, von wilden Pferden über das Straßenpflaster geschleift zu werden oder vom Trittbrett eines in rasender Geschwindigkeit dahinsausenden Eisenbahnzuges abzuspringen. So bringt die Kinobühne alle die Eigenschaften wieder zur Geltung, die deutsche Schauspieler seit dem Triumph der Intellektualität auf der Dramenbühne über die Achsel anzusehen lernten. Man darf gespannt sein, ob der Einfluß der Kinobühne stark genug sein wird, um ihren Wünschen und Prinzipien einen Stamm deutscher Schauspieler wirklich auf die Dauer gefügig zu machen.

Die Hochzeit des Dichters / von Karl Escher

Poquelin, der Komödiendichter, den der König mit Gunst und Liebenswürdigkeiten überhäuft, hat ein paar seiner Freunde zum Nachtmahl in sein Landhaus nach Auteuil geladen. Es sind die geistreichsten Männer von Paris: Racine, Boileau, Lafontaine und der Jesuitenpater Ferrier. Sie sind heiter und doch zurückhaltend und sehr freundlich zu ihrem Wirt, dem Komödiendichter, den sie Molière nennen, wie er es gern hat. Das Gespräch will nicht recht in Fluß kommen, was bei diesen spitzfindigen Köpfen eigentlich verwunderlich ist; man hat von des Königs letzten amoureusen Abenteuern mit Henriette, seiner Schwägerin, die Molière sehr zugetan ist, gesprochen. Uebrigens sehr zum Unwillen des Paters Ferrier, der Henriettens Beichtvater ist. Darauf bringt Lafontaine geschickt die Rede auf die neuen holländischen Maler, die — merkwürdig genug — anstatt Königs- oder Madonnenbilder gemeine Bauernfeste malen. Dann — stockt die Unterhaltung.

Es ist aber auch ein außerordentliches Beisammensein hier in Auteuil. Der Komödiendichter hat die Vier nämlich zu nichts anderm als zu seiner Hochzeit geladen! Und nun sitzen sie da, und es ist bereits eine Stunde nach Mitternacht, und die gute alte Madeleine Béjart, bei der der Komödiendichter Jahre lang gewohnt, und die heute seine Schwiegermutter geworden ist, hat bereits Früchte — gelbe Apfelsinen und dunkelschwarze Weintrauben — aufgetragen, und mit keinem Wort ist der Hochzeit noch der Braut gedacht worden.

Molières junge Frau ist nämlich vor Wut und Aufregung krank und liegt seit dem Vormittag tränenüberströmt im Bett und zerreißt mit ihren feinen Nägeln die Leinenbezüge der Kissen. Und warum? Weil eine unglaubliche Klatschgeschichte über sie und Molière ihren Siegeszug durch Paris macht. Der feiste Montfleury, Molières Konkurrent, der die Könige und großen Herren auf dem Theater Bourgogne spielt, hat nämlich dem König ein Plazet überreichen lassen und darin enthüllt, daß die dicke Madeleine Béjart Molières Geliebte gewesen sei, und daß Molière heute seine eigene Tochter Armande Béjart heiraten wolle. Zuerst ist der König wütend geworden und hat getobt, aber dann hat Henriette, die Frau seines Bruders, mit ihrem kristallklaren Lachen ihm alle moralischen Bedenken fortgescheucht, und er selbst hat lächelnd den Komödiendichter, seinen Günstling „einen kuriosen Oedipus" genannt. Henriette aber hat ihren Beichtvater Pater Ferrier beauftragt, Molière zu sagen, daß sie die Widmung seines neusten Lustspiels ‚Die Schule der Frauen' annehmen werde. Daher ist Pater Ferrier auch heute Nacht in Auteuil beim Hochzeitsmahl, obgleich er und Molière sich nicht recht leiden können. Molière aber tut riesig liebenswürdig zu ihm und hat fast ausschließlich

mit ihm gesprochen, denn es hängt von ihm ab, ob der König Molières ‚Tartüff‘ aufführen lassen wird, ein Stück, das der Dichter selbst für seine bedeutendste Komödie hält.

Ja, es läßt sich nicht verheimlichen: die gute, dicke Madeleine ist Molières Geliebte gewesen! Damals, vor nunmehr zwanzig Jahren, als sie noch schön und schlank war und die Kammerzofen spielte — heute stellt sie die Königinnen dar — und ihre Gunst recht wahllos verschenkte. Aber, das weiß jeder genau: als sie damals zu Molière zog, lebte die kleine Armande schon, und nur Montfleurys Schandmaul hat dieser verlogenen Skandalgeschichte zum Leben verholfen. Freilich, wer Armandes Vater ist, das steht nicht ganz fest. Madeleine liebt es, durchblicken zu lassen, daß der König selbst ein wenig mit ihrer Tochter verwandt sei. Aber kein Mensch wird den wirklichen Vater ermitteln, denn Madeleine hat damals eine höchst stürmische Periode gehabt — wie der schiefe Lanzun behauptet, der seiner scharfen Zunge wegen von allen Höflingen am gefürchtetsten ist.

Madeleine hat die silberne Fruchtschale vor Pater Ferrier gestellt und ist hinter seinem Stuhl stehen geblieben. Der Pater ist ein großer Liebhaber süßer Trauben und wählt langsam und bedächtig eine kleine volle Rebe. Die Lichter sind schon ziemlich heruntergebrannt, und der Pater, dessen rechtes Augenlid gelähmt ist, hebt dieses Lid mit dem spitzen Zeigefinger seiner rechten Hand in die Höhe, was er nur selten tut, denn sein Leiden ist ihm im höchsten Maße unangenehm. Nachdem er gewählt hat, reicht er die Schale seinem Nachbar zur linken, Molière. Dann löst er vorsichtig eine Traube ab, zerdrückt sie am Gaumen und schlürft langsam ihren Saft, wie ein Kenner kostbaren Wein.

„Wie merkwürdig“, sagt er, „daß diese dünne Fruchtschale einen kleinen Becher voll köstlichen Mostes umschließt. Das erscheint mir gerade so rätselhaft wie die Tatsache, daß unser beinener Schädel alles Schöne und alles Garstige dieser Welt in seiner Rundung birgt“.

Lafontaine stößt ein kurzes, heiseres Lachen aus und führt rasch sein Spitzentuch zum Munde, um seine Gedanken zu verbergen. Aber der Pater hat unwillig bemerkt, daß Lafontaine sich im geheimen bereits mehrere Male über ihn lustig gemacht hat, und wendet sich mit liebenswürdiger Miene an ihn:

„Ist das nicht so? Oder sind Sie andrer Meinung?“

„Ich dächte“, antwortet Lafontaine mit großem Ernst, „daß in Ihrem Schädel nur Gottes Himmel und Gottes Hölle ist.“

„Und ist das nicht alles Große und alles Furchtbare, Herr von Lafontaine?“

„Nein, beileibe nicht! Sie vergessen, daß Sie vom Schönen und Garstigen ‚dieser‘ Welt gesprochen haben. Ich weiß nicht, ob es wirklich einen Himmel und eine wirkliche Hölle gibt, ja — verzeihen Sie — ich bezweifle es sogar sehr, und, meine darum“ — dabei wendet er

sich an Boileau, der gern den Frömmler spielt — „wenn ein Schädel Dinge enthält, die vielleicht gar nicht vorhanden sind, die also geradezu gleich Nichts sind, so —"

Pater Ferrier schlägt mit der Hand auf den Tisch, daß die Teller klappern. Lafontaine, der merkt, daß er seinen Spott zu weit getrieben hat, hält halb erschrocken inne. Zum Glück fällt ihm Racine in die Rede:

„Was will das alles besagen, liebe Freunde? Was wissen wir denn mit unsrer ganzen Gelehrsamkeit von himmlischen Dingen, was von irdischen? Hat nicht der große Descartes selbst daran gezweifelt, ob wir wirklich existieren, die wir hier leben und fühlen und empfinden! Glaubte er nicht, daß wir vielleicht Gestalten eines göttlichen Traumes seien, bevor sich das herrliche: Cogito, ergo sum! aus seiner tiefen, weisen Seele löste? Das ganze große Weltbild, diese Erde mit ihrem undefinierbaren Himmel erfassen — ich glaube, das kann keiner. Auch Sie, verehrungswürdiger Pater, nicht. Wir leben hier und wissen nicht einmal, warum. Vielleicht lenkt uns ein höherer Wille, vielleicht —"

„Das ist doch fest und unumstößlich bewiesen durch die Aufzeichnungen des heiligen Augustinus."

Lafontaine führt wieder sein Spitzentuch an die Lippen. Die gute Madeleine langweilt sich fürchterlich bei diesen Gesprächen, die sie so gar nicht interessieren, und flüstert Molière ins Ohr: „Wo nur Armande bleibt?" Der Komödiendichter aber macht statt aller Antwort eine unwillige Bewegung. Ihm ist etwas eingefallen, das er gern sagen möchte, und er nimmt nur Rücksicht auf Pater Ferrier. Boileau ist aufgestanden und rückt seine Halskrause vor dem kleinen runden Spiegel zurecht. Er fürchtet Lafontaines bissige Antwort, sonst würde er seine Meinung: „daß wir alles wissen können — es kommt nur auf den guten Kopf an!" laut zum Besten geben.

Die Unterhaltung stockt wieder. Das ist unangenehm. Besonders dem Gastgeber. Er gießt sein Kelchglas mit lichtem Wein voll, steht auf und sagt schlicht:

„Dem Dichter der Athalie."

Alle stoßen mit Racine an, der sichtlich geschmeichelt ist; die gute Madeleine, die selber — höchst miserabel übrigens — die Athalie spielt, küßt ‚ihren' Dichter auf die Lippen.

„Das Schauspiel", sagt sie und spreizt sich affektiert, „nur das Schauspiel ist die Welt, in der wir leben können. Solange wir Künstler, keine Priester sind", setzt sie mit einer raschen Bewegung gegen Pater Ferrier hinzu.

„Mein Gott, mein Gott", ruft Molière aus, „wie kommst du darauf, Madeleine?"

Madeleine, die glaubt, etwas unerhört Einfältiges gesagt zu haben,

errötet unter ihrem Puder und sagt: „Ich habe das irgendwo gelesen —"

„Lesen Sie das Brevier so eifrig?" — die Frage kann Lafontaine nicht unterdrücken.

„Sonderbar", fährt Molière halblaut fort, als ob er mit sich selbst rede, „sonderbar, ich habe gerade das Gleiche gedacht. Sind wir nicht wirklich alle nur Schauspieler auf dieser merkwürdigen Bühne, die wir Welt nennen?"

„Hahaha" — Lafontaine beugt sich vor, daß sein Atem Boileau berührt — „und das ist das Merkwürdigste, daß die Statisten Könige und die Genies Chargen darstellen müssen. Einen seltsamen Regisseur hat dieses Welttheater!"

Pater Ferrier überhört ihn geflissentlich. „Mir erscheinen", sagt er ziemlich laut, „die Worte unsers Freundes Molière so bemerkenswert, daß ich ganz erstaunt über ihren tiefen Sinn bin. Ja, ich gestehe es ein, wir sind die schlechten Schauspieler eines göttlich-tiefen Dramas und alle unsre Schritte sind — wenn auch für uns noch nicht zu verstehen — von einem größern Dichter vorbestimmt."

Dabei verneigt er sich leicht gegen Molière. Racine macht eine sehr ernste Miene und nickt mit dem Kopf, daß die braunen Locken seiner mächtigen Allongeperücke bis auf seine Brust fallen.

„Das ist wirklich eine sehr traurige Erkenntnis", sagt er leise, „und wenn wir tatsächlich den Gestalten gleichen, die wir selber schufen, wenn wir nichts als Schatten sind, die ein großer Poet in müßiger Laune hervorrief, so ist das ein Gedanke, der uns verzweifeln läßt. Wissen wir denn, ob nicht in unsrer Rolle steht, daß wir noch in dieser Stunde Paris an allen vier Ecken anzünden sollen? Oder ob wir wie ein antiker Heros uns nicht in unser eigenes Schwert stürzen müssen?"

„Wir müssen wohl das tun, was uns bestimmt ist", setzt Boileau hinzu.

„Und schweigen."

„Ja, Pater Ferrier, und schweigen. Ich habe meinen Helden stets soviel Worte in den Mund gelegt, damit sie ihr innerstes Wesen übertönen können, denn wer weiß, ob meine Komödien nicht eigentlich in ihrem Kern Trauerspiele sind. Wie oft steckt tiefstes Leid hinter dem Lachen!"

Auch Lafontaine ist ernst geworden. Er ist eigentlich leicht sentimentalen Stimmungen unterworfen; doch er gesteht es sich selbst nicht ein. „Da wir also nichts als Werkzeuge sind, ohne eigenen Willen und ohne eigene Bewegung", sagt er leise, „warum soll es nicht unsre Bestimmung sein, noch in dieser Minute zu sterben. Wir können nichts dagegen tun!"

„Ja, wir können nichts dagegen tun!" stimmt Boileau bei.

Und diese merkwürdige Hochzeitsgesellschaft kommt nun überein, auf der Stelle gemeinsam in den Tod zu gehen, da es sich nicht lohnt,

ohne eigenen Willen zu leben. Anfangs sträubt sich Pater Ferrier ein wenig. „Es heißt Gott versuchen!" ruft er aus. Aber er muß den geistglitzernden Argumenten der andern schließlich nachgeben. Sie stehen rasch auf, rücken die Stühle sorgfältig zurecht, wie der Anstand es gebietet, haken die Arme gegenseitig unter und gehen so langsam die kleine Treppe zum Garten hinab.

Unten fließt die Seine.

Die gute, dicke Madeleine hat anfangs verständnislos diesem Tun der Herren zugeschaut — halb belustigt. Dann, als sie begreift, um was es sich handelt, läuft sie schreiend zu ihrer Tochter. Und ehe die Herren noch den Fluß erreichen, steht Armande Béjart, Molières junge Frau, im weißen Nachtgewand mit gelösten Haaren, wie eine Medea auf der Bühne, vor ihnen. Die Herren haben die Arme sinken lassen und blicken auf diese eigenartige Erscheinung. Auf einmal ist die große Traurigkeit von ihnen gewichen, und als Armande leise und vor Kälte zitternd fragt: „Was wollten Sie hier tun?" ruft Lafontaine mit komischem Tonfall: „Uns ertränken, Madame! Sie haben uns noch rechtzeitig vor dem kühlen Bett bewahrt!"

Boileau und Pater Ferrier verabschieden sich dann mit kurzer, zeremonieller Verneigung. Molière, Racine und Lafontaine und die beiden Frauen gehen wieder in den kleinen Saal zurück. Die meisten der Kerzen sind erloschen. Es ist ziemlich finster.

Lafontaine schiebt Molière und seine junge Frau zur Tür hinaus. „Ich will den dicken Montfleury morgen mit einem Sonett aufspießen wie ein giftiges Insekt", ruft er Armande noch zu und küßt ihren Nacken.

„Ja, tun Sie das, bitte, bitte", und sie sieht ihn mit Augen an, die zum Dank einfach alles erwarten lassen. So betrügt sie im Geist ihren Mann schon vor der Hochzeitsnacht.

Dann sitzen Racine und Lafontaine mit der dicken Madeleine Béjart noch bis zum Morgengrauen in dem unaufgeräumten Gemach. Die dicke Schauspielerin meint Racine dadurch zu unterhalten, daß sie mit Emphase große Monologe aus seinen Stücken vorträgt. Das langweilt die beiden Männer furchtbar. Schließlich wird Madeleine müde. Sie läßt sich von Lafontaine das Kleid aufhaken und läuft dann, so rasch sie kann, lachend aus dem Zimmer. Die beiden Herren helfen sich gegenseitig in ihre schweren dunklen Mäntel. Es ist keine Sänfte da. Die Träger haben sich betrunken und schlafen im Stroh des Stalles. Schweren Herzens entschließen sie sich zu gehen.

„Beim Zeus, was ist das für ein Hochzeitsmahl gewesen!" ruft Racine aus.

„Ich weiß nicht: soll man daraus eine Farce oder eine Tragödienszene machen?" erwidert Lafontaine. „Jedenfalls ist diese Nacht es wert, verewigt zu werden!"

Rundschau

Halms Molière

Die Gestalt des Tartüff gehört zu den schwierigsten der Weltliteratur. Sie verlangt vom Darsteller ein Gestaltungsvermögen, das diesen Heuchler ins Dämonische steigert, zugleich aber einen zurückhaltenden Takt, der ihn nie vergessen läßt, daß er der Mittelpunkt eines graziösen Versspiels ist. Herr Erich Ziegel, der in der Aufführung des Neuen Schauspielhauses den Tartüff gibt, macht mit seiner Leistung da Halt, wo die Diskussion erst beginnen kann. Er berührt kaum die Oberfläche der Gestalt und hat nur gute Augenblicke, wenn sein nervöses Temperament durchbrechen darf. Das Gegenspiel des Tartüff ist Elmire. Fräulein Wüst griff viel zu niedrig. Sie war neckische Kammerzofe, aber nirgends Dame, die Elmire auch in den verfänglichsten Situationen bleiben muß. Da so der Komödie das Schwergewicht genommen war, glaubte sich Direktor Halm der Sorge ledig, für das Ganze einen Stil zu schaffen, der die Tragikomödie in die Harmonien eines lichten, gehobenen Spiels hinaufgeführt hätte. Er schuf eine Atmosphäre solider Schwerfälligkeit, die da unerträglich wurde, wo die mimische Aufdringlichkeit des Fräulein Hausner eine Karikatur der Dorine lieferte.

Wohler fühlten sich Direktor und Künstler im derben Possenelement des ‚Herrn von Pourceaugnac'. Der kunterbunte Inhalt dieser ausgelassenen Farce hat eine kunterbunte Form, die Pantomime, Ballett, Oper und Lustspiel zu einem wirbelnden Durcheinander verquirlt und damit der Komödiantenlust Gelegenheit gibt, sich schrankenlos auszuleben. Dennoch schien Herr Halm für diese gehetzte Tollheit einen einheitlichen, aber vielleicht gerade dadurch sie verstärkenden Stil angestrebt zu haben: einen grotesken, eckigen, zeremoniellen und doch quecksilbrig lebendigen Marionettenstil, der aber in seiner Reinheit nur Herrn Ziegel glückte. Als tausendgewandter Sbrigani befriedigte er die Erwartungen, die er als Tartüff unerfüllt gelassen hatte. Wie er rutschte, zusammenknickte, in den unnatürlichsten Stellungen verharrte, sich krumm und wieder grade bog, das waren die Mittel, die Unmöglichkeiten zu phantastischen Möglichkeiten zu machen.

Herbert Jhering

Das Alter

Kein guter Anfang für Herrn Schmieden. Das ganze Stück ist ein einziger Irrtum des Verfassers über seine Fähigkeiten. Andrea Bellani, venetianischer Patrizier und Patriarch wird von seinem Neffen schwer beleidigt. Der ehedem geliebte Taugenichts und Wildling spielt sich bei einem Streit als einzigen Hauserben auf und höhnt den Alten, der aus seinen eigenen Lenden keinen neuen werde zeugen können. Da umnachtet sich das Gehirn des Andrea. Um die erlittene Beleidigung zu rächen, beschließt er, seiner Ehe mit der jugendlichen Oretta dennoch einen Erben zu

schaffen, der den undankbaren Brudersohn aus dem Feld schlagen soll. Hierzu verkuppelt seine greise Torheit die liebende Gattin mit ihrem bläßlichen Anbeter, dem Maler Polidoro. Beide aber nehmen keuschen Herzens die Gelegenheit der dargebotenen Nacht nicht wahr. Ein Morgen kommt, der Andrea glücklich machen könnte: da erfährt er, daß der Neffe erstochen wurde, daß all seine Rache ein Schlag ins Wasser war. Das Opfer aber hat er gleichwohl dieser Rache schon gebracht. Denn durch die böse Zumutung, die er stellte, hat er seine Frau verloren, und die hochherzige Zurückhaltung des Malers hat soviel Liebe in ihr erweckt, daß sie reif ist, mit ihm das Haus zu verlassen. Eine mit psychologischen Sophismen reich durchsetzte Handlung. Gleichwohl nicht völlig schlecht erfunden; sie könnte, mit kargem Griffel erzählt, im Novellenband eines ältern Italieners stehen. Sie dramatisch aber auch nur zu halber Wahrscheinlichkeit zu bringen, dazu hätte bereits ein Hebbel gehört. Und nun Felix Josky. Er gewährt den törichten Anblick eines Mannes, der mit Lackschuhen auf den Mont Blanc zu steigen beginnt. Rührend, wie leicht er sichs denkt. Er geht mit einer Sprache zu Werke, die er aus vierter und fünfter Hand empfangen hat, auf der weder Fruchtstaub noch Schatten allermindester Persönlichkeit ruht, die völlig unbildlich und wesenlos ist. Jedes Zitat ein Gemeinplatz und nirgendswo ein Gemeinplatz, der hier nicht Zitat geworden wäre. Venedig! Wir denken an Hofmannsthal und an die prunkend versinnbildlichten Offenbarungen dieses göttlichen Sendboten: Der Abenteurer und die Sängerin, Cristinas Heimreise — nichts davon. Renaissancecharaktere! Die Riesenleiber jener Feldherren, jener Künstler, jener Frauen steigen vor uns auf, der Musik, Duft, Farbe, Rauschen gewordene Atem einer Welt — nichts, nichts davon ist hier zu spüren. Und ein Nichts, in drei Akte ärgerlich zersponnen, ein völliges Vakuum ist das ganze Stück. Demgegenüber wäre jede gute Absicht der Regie und des Ensembles vergeblich gewesen. Die Darsteller schonten denn auch ihre Kräfte sehr. Die Herren Stoeckel, Otto, Schwaiger und Fräulein Olivia Veit boten teils erlaubten, teils unerlaubten Durchschnitt, aus dem nur Herr Baselt durch Komik und zwanglose Geberde ein wenig hervorragte.

Heinrich Eduard Jacob

Die Beste der Frauen

Als man den pariser Herrn Hennequin im Wochenplan des bis dahin aus Entgegenkommen respektierten Modernen Theaters fand, stutzte man zunächst, weil man weiß, daß Herr Hennequin alljährlich mehrere Male für den Unterwäschepoesiebedarf Richard Alexanders dichtet. Aber daß sein und Bilhauds Lustspiel mit dem erschütternd neuartigen Vorwurf einer Frau, die aus purem Wohltätigkeitsdrang schließlich den eignen Liebhaber mit dem in ihn verliebten Backfisch verheiratet, nur deshalb Herrn Gettke anheimfallen konnte, weil selbst des Residenztheaters dramaturgische Dezernenten es verwarfen, offenbarte sich erst bei der Aufführung. Dieses Stückes Höhepunkte, oder, wenn man will, die Pointen seiner Komik sind, daß Herr August Weigert aus Befangenheit vor der

Besten der Frauen das Salz verschüttet oder den Wein; oder daß der gekrönte Herr Monturel ins Parkett fragt, mit wessen Frau es wohl Herr Pregibert haben könne. Ein Invalide tritt auf und erzählt sein Leiden: wenn er einen Schritt vorwärts gegangen ist, muß er jedesmal zwei zurücktun. Die lichtvollste Stelle des Ganzen; wo man sich nämlich einen Augenblick einreden kann, die Autoren hätten ihr Stück erkannt und wollten darüber einen Witz machen. Walter Steinthal

Aus Menschenliebe

Björn Björnson absolviert gegenwärtig ein kopenhagener Gastspiel als Professor Tygesen in seines Vaters Lustspiel ‚Geographie und Liebe'. Gustav Wied hielt ihm bei dieser Gelegenheit eine ‚Begrüßungsrede', die, kraft ihres unfeierlichen Tons, auf diesem Felde entschieden Epoche zu machen verdient.

„N. M. Petersen erzählt in dem Vorwort zu seinen ‚Isländischen Sagas', daß die Herren Isländer bei ihren festlichen Zusammenkünften oftmals sich erhoben und dem neuangekommenen Gast die Wahrheit zu sagen pflegten.

Das, finde ich, war ein äußerst rühmlicher Brauch!

Und ich möchte mir daher den Versuch erlauben, ihn zum Ruhme unsers norwegischen Ehrengastes zu erneuern.

Lieber Björnson! Die Norweger sind ja bekanntlich in weit höherm Grade mit jenen alten Räubern von Island drüben verwandt, als, zum Beispiel, wir Dänen.

Und trotzdem lieben wir euch. Der Teufel mag wissen, warum. Denn ihr besitzt doch nicht die leiseste Spur von jener Selbstbeherrschung und jenem angeborenen Takt, die wir Dänen so hoch halten und ohne die wir nicht glauben existieren zu können.

Ja, ihr seid nicht einmal gut erzogen.

Kannst du dich entsinnen, daß du mich einmal vor ein paar Jahren in Kristiania zu etwas einludest, was du Fischsuppe nanntest?

‚Jetzt sollst du, frikassier' mich der Deibel, mal Suppe kosten, du, Onkel!' sagtest du, und deine kleinen pfiffigen Bärenaugen spritzten nur so umher vor Begeisterung.

Treuherzig folgte ich dir. Und kostete. Es war märchenhaft fürchterlich. So etwas ungefähr wie Seekrankheit in Oliven. Sämtliche Familienbildchen meines Herzens drehten sich.

Aber du aßest. ‚Ist das nich' 'ne Suppe?' fragtest du und gingst auf die dritte Portion los.

Und bis auf den heutigen Tag begreife ich nicht, daß du am Leben bliebst!

Aber gerade dieser kleine Zug erscheint mir so typisch für norwegische Kultur und Wohlerzogenheit: selbst drei Portionen von seinem Leibgericht zu essen, während der Gast verhungert dabeisitzen muß und zusehen . . .

Hier zu Lande machen wirs eher umgekehrt — wie du wohl erfahren hast.

Und trotzdem lieben wir euch. Und trotzdem liebe ich dich! Ihr müßt also andre große Eigenschaften haben, die all eure Fehler verdecken. Und dem ist auch so. Aber die hervorzuheben, will ich andern überlassen.

Willkommen in Dänemark, Björn! Und Dank für deine Fischsuppe! Die vergesse ich niemals . . !"

Aus der Praxis

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

15. 9. Anton Ohorn: Der Siebenbürger, Fünfaktiges Drama. Chemnitz, Stadttheater.

Adolf Paul: Blauer Dunst, Fünfaktige Komödie. Hamburg, Thaliatheater.

17. 9. Elvira Brakl-Schweida: Die zweite Lindhofbäuerin, Vieraktiges Volksstück. München, Volkstheater.

Wolfgang Madjera: Herbstkobold, Lustspiel. Wien, Bürgertheater.

24. 9. Felix Josky: Das Alter, Dreiaktiges Schauspiel. Neues Theater.

2. von übersetzten Dramen

Maurice Hennequin und Paul Bilhaud: Die Beste der Frauen, Dreiaktiges Lustspiel Berlin, Modernes Theater.

Emile Verhaeren: Das Kloster, Vieraktige Tragödie. Berlin, Kammerspiele.

Zeitschriftenschau

Reinhard Bruck: Des Meeres und der Liebe Wellen. Masken VI, 2.

Marie Diers: Das Amt des Kritikers. Türmer XIII, 1.

Carlos Droste: Wagnersche Charaktertypen. Mime. Bühne und Welt XII, 24.

Maximilian Harden: Penthesilea. Zukunft XVIII, 51.

Hermann Kienzl: Ein Theatervolkshaus. Blaubuch V, 37.

Erich Kloss: Richard Wagner und Peter Cornelius. Bühne und Welt XII, 24.

Wagner und Hebbel. Türmer XIII, 1.

Ernst Schur: Nationales Theater. Der neue Weg XXXIX, 37.

Heinz Stolz: Attische Komödien. Masken VI, 2.

Hans von Wentzel: Wagners Parsifal und das bayreuther Privileg. Bühne und Welt XII, 24.

Engagements

Berlin (Kleines Theater): Helene Ritscher.

— (Neues Theater): Hans Halden 1910/11.

— (Schillertheater): Isa von der Stucken.

Breslau (Schauspielhaus): Guido Herper, Julius Wilhelmi.

Dresden (Zentraltheater): Hans Georgi 1910/11.

Essen (Neue Schauspielbühne): Alfred Hof 1910/11.

Frankfurt (Komödienhaus): Oscar Ebelsbacher.

Sankt Gallen (Stadttheater): Emil Prignitz 1910/11.

Gelsenkirchen (Stadttheater): Annie Deutschhaupt 1910/11.

Hannover (Residenztheater): Marie Buhrke, Hanns Lotz, Adolf Schröder, Carola Sekera, Hella Welden.

Luzern (Stadttheater): Marja am Zehnhoff.

Magdeburg (Stadttheater): Theo Leonhardt 1910/11, Georg Pauly.

Mülhausen (Stadttheater): Emmy Halden.

New York (Irving Place-Theater): Siegfried Bruck, Ernst Pittschau junior.

Saarbrücken (Stadttheater): Hanna Coenen 1910/11.

Nachrichten

Dem Intendanten Freiherrn von Kageneck vom Hoftheater in Altenburg ist das Gesuch um Entlassung bewilligt worden. Zu seinem Nachfolger hat der Herzog den Hofrat Sturtz berufen.

Zum Direktor des Stadttheaters von Graz wurde der Oberregisseur Julius Grevenberg ernannt.

Die Presse

1. Carl Rößler und Roda Roda: Der Feldherrnhügel, Schnurre in drei Akten. Lustspielhaus. (Siehe: Schaubühne Jahrgang VI, Nummer 1.)

2. Emile Verhaeren: Das Kloster, Tragödie in vier Akten. Kammerspiele.

3. Felix Josky: Das Alter, Schauspiel in drei Akten. Neues Theater.

4. Maurice Hennequin und Paul Bilhaud: Die Beste der Frauen, Lustspiel in drei Akten. Modernes Theater.

Berliner Tageblatt

1. Die Witze sind das Stück und sind der Erfolg, und sie sind in der Tat zum großen Teil ausgezeichnet.

2. Von dem Besten des Werkes, von seinen sprachlichen Schönheiten, von der Differenziertheit der Gestalten, von dem tiefern Sinn der Handlung verschluckt die Bühne manches.

3. Die in leidlichen Versen dahinplätschernde, oft unleidlich prosaische Halbtragödie ist in der entscheidenden Szene völlig mißlungen.

4. In dem Schwank gibt es nicht einen Auftritt, den man nicht schon einmal irgendwo gesehen hätte.

Lokalanzeiger

1. Schade, daß in dieser Schnurre die Schnurren so wahllos und mit einer unerbittlichen Witzboldigkeit zusammengepfercht sind.

2. Es war ein durchaus achtenswertes, aber ein ziemlich undankbares Unternehmen, denn die Tragödie ist alles andre eher als ein großen Bühnenwirkungen zugängliches Drama.

3. Eine unverständliche und höchst langweilige Begebenheit.

4. Man könnte dem bescheidenen Stück den Erfolg gönnen, wenn es nicht durch unverzeihliche Längen peinigte.

Börsencourier

1. Eine Handvoll Anekdoten, um die lose und lässig ein dünner Faden geschlungen ist.

2. Dramaturgisch genommen ist das ganze Stück nur ein Nachspiel zu einem längst vergangenen, zehn Jahre zurückliegenden Doppeldrama.

3. Der versifizierenden Erzählung gelingt es nicht, uns die Zeit, die Ereignisse glaubhaft zu haben, und so bleibt man denn fremd, teilnahmslos, gleichgültig.

4. ‚Die Beste der Frauen' ist leider nicht das beste der Stücke.

Morgenpost

1. Schade, daß für die amüsant gezeichneten Figuren nicht eine ebenso amüsante Handlung ersonnen wurde.

2. Das Werk strömt dahin wie ein großer Sang, es spielt mit echten, vollen Leidenschaften, und es zwingt uns mit seinem innern Feuer in seinen Bann.

3. Was die Novelle fein andeutete und ausführte — im Sprung der Szenen ging es verloren, und die begleitenden Jamben konnten es nicht ersetzen.

4. Auffallend schwach für Franzosen ist die Technik des Stückes, das sich schwerfällig der Pointe entgegenwindet.

Vossische Zeitung

1. Dieser Feldherrnhügel ist nicht organisch aufgebaut, sondern aus unzähligen, mehr oder minder wohlfeilen Späßen aufgehäuft und zur Not in dramatische Form gebracht.

2. Ein ausschließliches Männerstück, aber kaum ein Drama für Männer. Eine Folge von flackernden Ekstasen, die ins Pathologische hinüberspielen.

3. Hat das Neue Theater keinen Dramaturgen oder Ratgeber, der durch das anspruchsvolle Formenspiel hindurch den ungenießbaren Kern erkennt?

4. Für die unleugbare Mattheit der Handlung konnte auch der stellenweise recht hübsche Dialog kaum entschädigen.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 40
6. October 1910

Verhaeren-Glossen / von Julius Bab

Was verstehen meine guten Pfälzer von einer Repuplik!" rief der enttäuschte Fiesko-Dichter. Aber die damit angedeutete Distanz zwischen Werk und Publikum ist doch winzig gegen das, was sich kürzlich in den Kammerspielen zutrug: Was verstehen unsre guten Berliner vom Christentum! Was versteht unser allerwertestes Premierenpublikum gar von einem katholischen Kloster! Ich will zugestehen, daß einige noch eine dunkle Erinnerung an Scheffels ‚Ekkehard' haben werden; aber die Mehrzahl kennt das Wort doch nur, weil Kainz es in der Ophelia-Szene so ausdrucksvoll gesagt hat. Dabei ist selbst Scheffel keine ganz zureichende Vorbildung zum Verständnis von Verhaerens „Kloster'.

*

Denn Verhaerens ‚Kloster' ist ein höchst aktuelles (freilich mehr für Belgien aktuelles) Tendenzstück über die verführerische Größe und verdammenswerte Souveränität christlichen Kirchentums, ist eigentlich ein kulturkämpferisches Stück, ein Tagesstück; es ist immerfort von unsrer, der gegenwärtigsten Zeit die Rede. Dies hinderte aber die sehr gebildete Kommissionsratsgattin, die hinter mir das Theater verließ, keineswegs, also zu sprechen: „Nein — diese Stücke aus dem Mittelalter regen mich immer so sehr auf! Dieser grauenhafte Fanatismus, den die Leute in ihrer Unwissenheit damals noch hatten —." Damals! Sie aber ‚weiß', die glückliche Kommissionsrätin. —

*

Im Ernst: es ist schon ein bischen empörend, dies tiefe Unwissen unsers Bildungsmobs (keineswegs nur des semitischen) über die christliche, die immer noch stärkste Geistesmacht der Zeit; und schlimmer noch ist diese völlige Verhältnislosigkeit zu dem, was in einem letzten Sinne allerdings einzig und allein den Menschen vom intelligentern Vieh scheidet: Religiosität. Verhaeren, dieser große Neureligiöse, scheint, wie Shaws Cusin, ein „Sammler von Religionen", und er hat sich in die religiöse Kraft selbst in ihrer dogmatisch kirchlichen Gestalt

so verliebt, daß der religiös Begeisterte mit seinen lyrischen Ekstasen dem kulturkämpferischen Kirchenfeind des Dramas immerfort in die Quere kommt. Aber die eigentliche Gesinnung Verhaerens bleibt immer klar genug: Er ist ja (im großen Sinne des Wortes) Sozialist. Er verwirft also das Kloster, die kirchliche Insel, die den Menschen mit Schuld und Sühne aus der menschlichen Gesellschaft herausheben will; er verwirft die unmenschliche Freiheit der Kirche durch den Mund seines Dom Marc, der dem vom Prior gelösten und doch nicht befreiten Sünder weltliche Buße rät. Und Dom Marc ist Verhaerens eigentliche Liebe, ist der rein Religiöse, der kirchenlose Christ, der fromme Nachfolger des heiligen Franz — und seine reine Frömmigkeit will den hochmütigen Ausschluß der menschlich-weltlichen Pflichten nicht, steht nicht im Gegensatz zur irdischen Religiosität eines Verhaeren. Dom Marcs Religion will nur mitlieben, nicht hassen und herrschen. Es ist durchaus ein Religionsdrama. Was sollen unsre aufgeklärten Berliner, was sollen unsre passionierten Theatergänger, unsre feingenervten Premierenläufer wohl damit?! Sie langweilen sich, sie klettern die Wände hinauf — bis zum Kronleuchter.

*

Noch eine andre Kluft tat sich an diesem Abend auf. Unter den Zuschauern saßen zwei oder drei Dutzend dankbarer Menschen, denen Verhaeren eine der größten (vielleicht die größte!) der heute dichtenden Lebenskräfte bedeutet. Sie wußten, daß es um nicht Gemeines gehen könne und saßen andächtig und bereit. Saßen zwischen zwei- oder dreihundert Theatergängern, für die dieser Mann wieder so ein ausländischer, obendrein noch gänzlich unaufgeführter und folglich (unbedingt folglich!) ganz unbekannter und zweifelhafter Autor war. Wie sollte nun da die berühmte ‚einheitlich gesinnte Masse‘ zustandekommen? Zuvielerlei verschiedene Völker bilden unser Theatervolk.

*

Uebrigens können auch die, die bereit und dankbar dem Wort eines verehrten Meisters entgegensahen, nicht etwa leugnen, daß ‚Das Kloster‘ ein schlechtes Drama und ein schwieriges Theaterstück ist. Ein schlechtes Drama: weil dem großen Lyriker die stoffliche Phantasie, die menschendarstellerische Vision fehlt, weil zur Verbindung zwischen den allein erfühlten, lyrisch großen Momenten ganz banale Zwischenglieder (hier die schematisch gleichgültige Mordgeschichte) erfunden werden. So geht es großen Lyrikern oft, wenn sie fürs Theater arbeiten; man denke an Dehmels ‚Mitmenschen‘. Und ein schwieriges Theaterstück: denn was nun noch bleibt, eine dürftig gereihte Kette lyrischer Edelsteine, ist vielleicht zur Wirkung zu bringen — aber nicht mit den Mitteln des landesüblichen Theaterspiels.

*

Es wären Wirkungen zu erzielen, wenn an dies Werk eine Regie ginge, die durch hierarchische Stilisierung der Mimik die dramatischen Illusionsansprüche zurückdrängt und durch die Musik vollendeter Sprechkunst die große lyrische Qualität zur Geltung bringt. Solange aber unsre Schauspieler zu solcher Uebung nicht erzogen und die Regisseure zu solcher Erziehung so unfähig sind, möchte man Werke dieser Art lieber im Konzertsaal als auf der Bühne sehen. Ihre aesthetische Struktur steht ohnedies dem Oratorium näher als dem Drama. Freilich, der einzige Vortragskünstler, der der ganz neuen, wilden und doch tief gebändigten Rhythmik Verharens gewachsen gewesen wäre — der war seit drei Tagen tot.

Parfum / von Peter Altenberg

Als Kind fand ich in dem Schreibtisch meiner geliebten, wunderbar schönen Mama, der aus Mahagoni war und geschliffenem Glase, in einer Lade einen leeren Flacon, der aber noch immer intensiv nach einem bestimmten, mir unbekannten Parfum duftete.

Oft schlich ich mich hin und roch daran.

Ich verband dieses Parfum mit aller Liebe, Zärtlichkeit, Freundschaft, Sehnsucht, Traurigkeit, die es überhaupt gibt.

Aber alles bezog sich auf meine Mama. Später überfiel uns das Schicksal wie eine unvorhergesehene Hunnenhorde und bereitete uns allenthalben schwere Niederlagen.

Und eines Tages zog ich denn von Parfümeriehandlung zu Parfümeriehandlung, um in kleinen Probefläschchen vielleicht das Parfum zu entdecken aus der Mahagonischreibtischlade meiner geliebten Mama. Und endlich, endlich entdeckte ich es: Peau d'Espagne, Pinaud, Paris.

Da gedachte ich der Zeiten, da Mama das einzige weibliche Wesen war, das mir Freude und Schmerz, Sehnsucht und Verzweiflung bereiten konnte, das mir immer, immer alles verzieh, und das um mich sich sorgte und vielleicht sogar insgeheim abends vor dem Einschlafen für mein künftiges Glück gebetet hatte . . .

Viele junge Damen sandten mir in kindlich-süßen Begeisterungen später ihre Lieblings-Parfums, dankten mir herzlichst für ein von mir erfundenes Rezept, jedes Parfum unmittelbar nach dem Bade direkt auf die nackte Haut des ganzen Leibes einzureiben, so daß es wie echte Hautausdünstung wirke. Aber alle diese Parfums waren wie die Gerüche von wunderschönen, aber eher giftigen exotischen Blumen. Nur Essence Peau d'Espagne, Pinaud, Paris, brachte mir melancholischen Frieden, obzwar meine Mama nicht mehr vorhanden war . . .

Erklärung

Die unterzeichneten Freunde und Mitarbeiter der ‚Schaubühne', die aus Beruf und Neigung seit langem und aufs gründlichste alle mit der Institution des Theaters zusammenhängenden Erscheinungen unsers sozialen Lebens studieren, protestieren hiermit gegen die Maßnahmen, von denen die beiden großen berliner Volksbühnen-Vereine bedroht werden. Wir sind uns bewußt, daß in diesen Vereinen hoffnungsvolle Keime für die Wiedergeburt einer nationalkultivierten Zuschauermasse liegen, und daß nicht nur unsre theatralische, sondern auch unsre kulturelle Zukunft mit der Mißhandlung dieser bewundernswerten, jeder Nachahmung würdigen Organisationen geschädigt wird. Die Behörde, die diese Körperschaften durch Steuer- und Zensurmaßnahmen zu beeinträchtigen gedenkt, zeigt sich so bar jedes Verantwortungsgefühls, daß es nötig wird, die Gebildeten aller Stände und Klassen zum Widerstand aufzurufen.

Peter Altenberg Georg Altman Lou Andreas-Salomé Julius Bab Hermann Bahr Victor Barnowsky Albert Bassermann Martin Beradt Felix Braun Max Brod Martin Buber Max Burckhard Georg Caspari Friedrich Düsel Richard Elchinger Julius Elias Karl Escher Herbert Eulenberg Otto Falckenberg Leo Feld Lion Feuchtwanger Oscar Maurus Fontana Egon Friedell Efraim Frisch Rudolf Geck Emil Geyer Willi Handl Felix Heilbut Georg Hermann Wilhelm Herzog Hugo von Hofmannsthal Heinrich Eduard Jacob Fritz Jacobsohn Herbert Jhering Arthur Kahane Harry Kahn Otto Kienscherf Rudolf Kurz Hans Land Artur Landsberger Else Lehmann Max Lesser Theodor Lessing Max Ludwig Max Martersteig Fritz Mauthner Maria Mayer Christian Morgenstern Erich Mühsam Victor Naumann Hans Olden Hans Ostwald Alfred Polgar Felix Poppenberg Erich Reiß Walter Reiß Arthur Sakheim Oscar Sauer Johannes Schlaf Wilhelm Schmidtbonn Arthur Schnitzler Karl-Ludwig Schröder Paul Schüler Ernst Schur Kurt Singer-Berlin Hermann Sinsheimer Richard Specht Walter Steinthal Paul Stefan Eduard Stucken Fritz Telmann Siegfried Trebitsch Richard Treitel Walter Turszinsky Walther Unus Erich Urban Robert Walser Alfred Walter-Horst Hans Wantoch Frank Wedekind Paul Wegener Adolf Weißmann Paul Wiegler Hans Winand Felix Zimmermann Stefan Zweig

Wenn der junge Wein blüht

Dachte Björnson an Goethes ‚Nachgefühl‘, als er sein letztes Werk betitelte? Das Gedicht beginnt: „Wenn die Reben wieder blühen, Rühret sich der Wein im Fasse“. Das Lustspiel beginnt mit ähnlichen Worten und mit ihrer Stimmung, die ein bischen altersgeschwätzig ausgesponnen wird. Brahm, der Bahrs ‚Konzert‘ so hilfreich zusammengestrichen hat, erweist dem alten Björnson über das Grab hinaus mehr Reverenz, als die Forderungen des lebendigen Theaters empfehlenswert machen. Aber weiter. „Wenn die Rosen wieder glühen, Weiß ich nicht, wie mir geschieht . . . Nur ein unbestimmt Verlangen Fühl' ich, das die Brust durchglüht.“ So geht es drei Männern, zwei alten und einem jüngern; so geht es einer Anzahl knospender Dinger, von denen drei kenntlicher hervortreten. Die Paare zum Contre! und wenn wirklich der Tanz junger Mädchen die schönste Ausstrahlung von Lebenskraft ist, die es gibt, dann erwarten uns Freuden. Es wird nicht allzu arg. Ist das nicht ein Juchhe-Optimismus, der blos darum die Schwere des Lebens leicht nimmt, weil er sie doch nicht bewältigen könnte? Björnson tut freilich, als geschähe es aus Stärke, daß er jedem Konflikt aus dem Wege geht. Es ist ein Lustspiel, und ein Lustspiel soll von Gutgelauntheit durchtränkt sein, von Heiterkeit strahlen und von Frohsinn womöglich überströmen. Schön. Aber Björnson sieht ja Konflikte, rührt sie an und läuft ihnen dann erst davon. Er unternimmt es, in die allgemeine Gehobenheit Ereignisse eingreifen zu lassen, die von Rechts wegen Schatten auf sie werfen müßten. Ein echter Komödiendichter würde zeigen, wie diese Schatten jene Gehobenheit verdüstern, wie sie mit ihr kämpfen und von der Sonne einer begründeten Lebensfreude schließlich überwunden werden. Björnsons bequemer Juchhe-Optimismus läßt jene ernsten Vorgänge einfach keine Schatten werfen. Eine Tochter kehrt kurz nach der Hochzeit weinend in ihr Elternhaus zurück, das vom Gelächter und Geliebe einer sorgenlosen Jugend und des jung gewordenen Alters laut und licht ist. Dieser Tochter könnte das Schicksal einer Frau Alving gedroht, und sie könnte sich ihm durch einen raschen Entschluß entzogen haben. Dergleichen würde dem ganzen Lustspiel eine menschliche Tiefe geben, die es erst zu einem wahren Lustspiel machte. Björnson huscht darüber weg. Er veranstaltet dieser Frau, die in jedem Fall ein trauriges Erlebnis hinter sich und eine fragwürdige Existenz vor sich hat, einen possenhaften Empfang und läßt im übrigen die lieben Leute weiter ihre flachen

Feste feiern. Es ist nicht die einzige Episode, in der das Feingefühl des alten Dichters versagt; aber es ist die, in der die Diskrepanz zwischen Vorgang und Behandlung am empfindlichsten wird. Auf die Harmonie kommt es an. Es ist ganz in der Ordnung, daß Rossini den leichtern ‚Barbier von Sevilla‘, Mozart die weit gewichtigere ‚Hochzeit des Figaro‘ komponiert hat. Rossinis Werk stammt von einem Liebling der Götter und erzeugt einen leichten Champagnerrausch. Mozarts Werk, das höchste und meisterlichste aller hohen Meisterwerke der dramatischen Musik, ist wie vom lieben Gott selber geschrieben, entrückt in den Himmel und gibt den Vorgeschmack der Seligkeit. Björnson als Lustspieldichter ist ein Rossini, der an einen Mozartschen Stoff geraten ist. Er schädigt den Stoff durch seine behagliche Oberflächlichkeit, und er schädigt die Form durch das schlechte Gewissen, das ihr gegenüber seine Einsicht in den Gehalt des Stoffes notgedrungen haben muß. Alles, was im Verlauf der drei Akte als Peinlichkeit, als toter Punkt, als Zwiespältigkeit empfunden wird, hat hierin seine Erklärung.

Am Schluß des zweiten Aktes wird endlich diejenige Verwicklung sichtbar, die aus den losen Szenen voller Drolerien und voller Duftigkeiten am ehesten ein humoristisches Drama, eine Ehestandskomödie machen könnte. Der alte Arvik, ein Schalk und Schelm, ein mit Ironien gepanzertes Herz, einer, der immer erst gefragt werden muß, ob es sein Ernst ist, tut eines Tages kund, daß er seit Jahren in seiner Ehe gefroren hat, daß seine ganz Mutter gewordene Hausehre ihm als Mensch und als Frau bitter fehlt, daß er sich von den Kindern zurückgesetzt fühlt — und er geht für eine Nacht aus dem Hause, in der Hoffnung und mit dem Erfolg, daß er sich seiner Familie als unentbehrlich erweist. In diesen entscheidenden Auftritten waltet für mich nicht ein menschlicher Humor, nicht ein lachender Schmerz, ein wehes Lächeln, sondern abwechselnd: Sentimentalität und Situationskomik. Dieser achtzigjährige Björnson besinnt sich in seinem letzten Werk viel weniger darauf, daß er einmal ein Dichter, als daß er immer ein gerissener Theaterkopf gewesen ist. Eine schlagende Bühnenkenntnis geht durch das ganze Stück, und sie soll dort nicht getadelt werden, wo sie aus einzelnen Worten, aus Dialogstrecken, aus Gegenüberstellungen jede mögliche Drastik, wo sie aus der Jahreszeit und aus dem Verhältnis von Männern und Mädchen und von Eltern und Kindern jede mögliche Lyrik herausholt. Aber für unsern letzten Akt ist Bühnenkenntnis allein zu wenig. Der alte Arvik geht auf jene eine Nacht aus dem Haus, und es fallen dem alten Björnson

folgende drei Szenen ein: ein rührseliges Heulquartett der zurückgebliebenen Frauen, das durch die schwankhaft wiederholte Verlesung der Liebesgedichte des Flüchtlings das Publikum unter Wasser setzen soll und auch setzt; die Rückkehr des Mannes, dem die Frau der Wahrheit gemäß sofort um den Hals fliegen müßte, und den sie der Momentwirkung zuliebe zunächst gehörig herunterputzt; der Transport des einen Ehebettes aus dem Zimmer der Mädchen in das Zimmer der Ehehälfte, der deutlich genug angekündigt worden ist und aus Gründen des Geschmacks unsichtbar stattfinden könnte, der aber aus Gründen einer szenischen Pointierung unter Begleitung der Töchter vor unsern Augen stattfindet. Man kann und wird sagen, daß in diesem Schlußbild, das den Dauererfolg des Stückes begründen wird, eine sogenannte gesunde Sinnlichkeit liegt. Mag sein. Ich für mein Teil spüre nur einen alten Theaterpraktikus, der sich selbst und das Publikum ein bischen anwärmen möchte. Gott verzeihe mir diese infame Schmähung eines wehrlosen Toten!

Die Regie des Lessingtheaters hatte das Stück so derb wie möglich angefaßt. Es geht auf Effekt aus, und das Theater ging so weit mit, wie es die nicht mehr allzu üppigen Mittel dieses Ensembles irgend zulassen. Von dem jungen Gewächs, das die Stimmung des Lustspiels anschlägt, war ein Drittel reinster Dilettantismus. Ist es so schwer, sechs richtige Schauspielerinnen — die ja nicht unter Zwanzig zu sein, sondern nur zu scheinen brauchen — für eine Bühne wie die Brahmsche aufzutreiben? Von den richtigen Schauspielerinnen gab sich Fräulein Herterich, wie immer, große Mühe. Eine Stufe höher stand Fräulein Gernod, die das Programm ihrer Generation klug und sympathisch sprach. Wiederum eine Stufe höher hatte man Fräulein Lossen zu finden erwartet, die als Anna Mahr gar nicht wie eine Debütantin angemutet hatte. Diesmal, in der freilich schlecht bedachten Rolle der heimfliehenden jungen Frau, klang ihr Ton merkwürdig fremd. Diesmal war es eine andre Debütantin, die sofort bestrickte. Fräulein Paula Somary hat auch schon an andern berliner Bühnen bestrickt; aber neben der Lehmann zählt es zehnfach. Der ersten Liebe goldene Zeit, die holde Verwirrtheit der unalltäglichen Brautschaft mit einem fünfzigjährigen eigenen Onkel, die stille Freude über die Versöhnung der Eltern: das malte sich in den zartesten Farben auf diesen zarten Zügen. Die Eltern sind Reicher und die Lehmann, die Hauptschwäche und der Glanz der Aufführung. Reicher sieht zuerst aus wie Donat Herrnfeld, was für diese Rolle schädlich ist, dann wie Emil Thomas, was nicht viel nützlicher ist, und erst später

wie Emanuel Reicher, was erlaubt wäre, wenn er nicht auch innerlich Emanuel Reicher bliebe. Als solcher bringt er selbstverständlich jeden Satz zur Geltung, hat er aber zu wenig von der seelischen Lautlosigkeit, der Noblesse und der diskreten Witzigkeit des alten Arvik. Wie das alles der prachtvolle Ernst Hartmann vom Burgtheater vereinigt habe, darüber hat man hier Wunderdinge erzählt. Von Reicher wird niemand in Wien erzählen. Dagegen wird man allerorten und noch nach Jahren von der Frau Arvik der Lehmann erzählen. Daß sie das Gluckhennentum dieser Frau vollendet trifft, ist nicht überraschend. Aber selbst für ihre Maße überraschend ist es, welche Bezauberung von ihr ausgeht, wenn sie sich wieder als begehrte und als verlassene Frau fühlt. Sie liest Arviks Liebesgedicht einmal und ein zweites Mal und sie singt es leise zum dritten Mal: und jedesmal treibt in ihr schönes Gesicht Erinnerung, Beglücktheit, Angst und Hoffnung blitzschnell wechselnd einen Ausdruck von solcher Stärke der Empfindung, daß man aus Holz sein müßte, um nicht zu Tränen gerührt zu werden.

Saisonbeginn / von Alfred Polgar

Das Burgtheater trauert um Kainz. Und hat triftigsten Grund dazu. Was es seit Mitterwurzers Tod an Reiz, Spannung, Interesse geboten, war fast immer und fast ausschließlich mit dem Namen Kainz verknüpft. Er war eine Licht- und Lebensquelle für die kaiserliche Bühne, ihre lebhafteste Farbe, ihr hellster Klang. Er war nicht nur künstlerisch, sondern auch im rohesten materiellen Sinne: eine ‚sichere Nummer'; eine Sensation, die niemals lau und abgestanden wurde; die köstlichste Würze, die das Burgtheater seinen Darbietungen zu geben hatte. Er allein mit der sprühenden Laune seines Spiels, mit den Florettkünsten seiner scharfen, blinkenden Technik konnte hinwegtäuschen über Not und Verarmung des Repertoires, über die Niveausenkung der darstellerischen Kunst im Burgtheater. Ein Flimmern des Außerordentlichen, Ueberraschenden, Plötzlichen war um ihn, das seinen Reiz, seine Gefahr hatte und mächtig lockte. Ja, es ist richtig, daß dieser berückende Komödiant von allen Launen und Marotten des Virtuosentums befallen war, daß er, im Uebermut seines Könnens, oft gleichsam sich selbst waghalsig übertrieb, exzessiv kainzisch wurde. Aber seine Irrtümer und Kapricen waren noch fruchtbarer und reizvoller als die Richtigkeiten und Tugenden der Dutzendschauspieler, seine Exzesse dem tiefsten Sinn aller Kunst noch näher verwandt, als die peinlichste Korrektheit der andern. Nun er für immer fort ist, sieht und fühlt man

erst recht, wie matt die seinerzeit glanzvollste deutsche Bühne der Welt geworden ist, wie verblaßt die Glorie ihrer unsterblichen Tradition, wie gering die Hoffnungen auf eine Renaissance der alten Pracht und Herrlichkeit.

Am Tag, da man Kainz begrub, gab es die erste Burgtheater-Premiere. Zwei einaktige Komödien des schweizer Dichters J. V. Widmann: ‚Lysanders Mädchen' und ‚Ein greiser Paris'. Sanfte, liebliche, zweifellos auch sinnige Theaterstückchen, in zarte Verse gefaßt und von behutsamer Frohlaune freundlich durchschimmert. Zähne sind zur Verspeisung dieser Püree-Dramatik nicht notwendig. Der ‚Greise Paris' besonders ist eine Delikatesse, die auf der Zunge restlos zerschmilzt. Ich muß gestehen, daß diese leisen, gütigen, netten, von Publikum und Kritik mit Entzücken verkosteten Komödien für mich etwas fast Gespenstisches haben. So unwahrscheinlich fern und gewesen erscheinen sie mit ihrem geruhigen Lächeln und ihrem tändelnden Charme und ihrer zeitlosen, prinzipiellen Anmut. Die geistige Heimat dieser Spiele liegt irgendwo in einer versunkenen, versteckten Gegend, wo pensionierte Idyllen angesiedelt sind, wo im Umkreis von vielen Meilen kein Schienenstrang heutigen Denkens und Fühlens vorbeiläuft. Nichts, was Menschenherz bewegt, was Menschenbrust durchbebt, schwingt in ihnen. Etwas Stummes, Unkörperliches steckt hinter ihrer bunten Lebendigkeit (läßt an kolorierte Kostümdramen im Kinematographen denken). Sie gehen mich nichts an, sie lassen mich kalt und gleichgültig mit ihrer Hübschheit und Laune und gepflegten, friedlichen Poesie. Die Verpflanzung dieser Spielereien aufs lebendige Theater — sofern nicht einfach dem alten, feinen Poeten eine Freude gemacht werden sollte — däucht mich sinnloser Zeit- und Kräfteverbrauch. Es sind ja wahrscheinlich Dichtungen, aber Dichtungen, denen man keinen Selbstzweck zubilligen kann, sondern nur einen sekundären Sinn: als Schmückung, Randleiste, Verzierung von irgendwas. Sie wären dazu berufen, in zarten Farben auf Porzellan gepinselt zu werden, zum Schmuck einer edlen Obstschüssel etwa . . . Den ‚Greisen Paris' spielte Herr Hartmann in dem edlen, kunstreichen, mild-saftigen, gewissermaßen balsamischen Schnörkelstil, dessen unübertroffener Meister er war und ist.

Zum Abschluß des Abends gabs einen neuen Blumenthal: ‚Der schlechte Ruf'. Nun, da schienen freilich Widmanns Komödien auf einsamer Geniehöhe thronend. Ach, wie viele anerkannte oder längst Anerkennung verdienende Dramatiker klopfen demütig, grimmig, verzweifelt ans Burgtheater! Man läßt sie nicht ein. Aber Blumenthal und Fulda haben das Patent. Jedem noch so kläglichen Wurf dieser Reim-Kaninchen steht das Burgtheater diensteifrig Gevatter. Diesmal erlebte man wenigstens die Freude, daß schlecht gespielt wurde. An der adeligen Rokoko-Gesellschaft des Einakters schien die bisher

unbestrittene Stärke des Burgtheaters: Noblesse, zu versagen. Herr Ernst Arndt ist ein durchaus bürgerlicher Komiker, Herr Zeska (der Marquis) mimte einen lustigen Bedienten, Herr Treßler und Frau Senders ergaben sich einer gewaltsamen Drastik, die eben deshalb gar nicht zum Lachen verführte. Die Langeweile saß breit im Theater und tat wie zu Hause. Ich glaube, die hat was mit dem Baron Berger!

*

Das Deutsche Volkstheater — das über ein sehr gut eingespieltes, großes Ensemble verfügt, und die einzige wiener Bühne mit zureichenden künstlerischen und materiellen Mitteln wäre, um eine Art Kammerspiele zu versuchen — zeigt sich heuer nicht allzu heftig von literarischen Ambitionen geplagt. Das Hübscheste, was hier die Saison bisher brachte, ist eine junge Schauspielerin: Fräulein Hedwig Reinau (aus Leipzig). Der arme Kainz machte ihr noch auf dem Sterbebett Reklame, indem er erzählte, ihre Schönheit hätte ihn als Partner völlig aus der Contenance gebracht. Man sah Fräulein Reinau hier zuerst als Donna Diana. Da erschien sie sehr hübsch und zierlich, geschnürt vom Mieder der Dressur, atemlos vor Verlegenheit, bei jeder einmal gefundenen Gebärde lange beharrend, um sich dann schließlich doch mit tollkühner Entschlossenheit ins Abenteuer einer neuen Geste zu stürzen. Eine angenehme, fleckenlose Stimme mit kindisch rollendem R, das vor Vokalen immer wie ein Anfangs-R klingt: also „wir alle" etwa wie „wi ralle". Ein vielleicht lebhaftes, vorerst noch von Befangenheit verschleiertes Mienenspiel. Es war sehr rührend mitanzusehen, wie sich diese angstvollen Augen, von einer starr-senkrechten Stirnfalte unterstützt, um den Ausdruck der Ueberlegenheit quälten, und wie die feine, nervös zuckende Nase durchaus spöttisch tun wollte. Gerade das: Ironie, Hochmut, Witz und kühles Von-oben-herab, scheint der Begabung des Fräulein Reinau recht fern zu liegen. So geriet auch ihre Donna Diana (eine Rolle, die nicht nur überlegenes Spiel, sondern auch noch ein virtuoses Spielen mit dem Spiel verlangt) ziemlich dilettantisch. Erst zum Schluß, unterm warmen Hauch der Sentimentalität, blühte das Talent des Fräuleins auf und leuchtete sehr hübsch in den zarten Farben der Empfindsamkeit.

Als Erstaufführung bot das Deutsche Volkstheater: ‚Märtyrer der Arbeit', Lustspiel in drei Aufzügen von Giannino Antona-Traversi. Da hat sich endlich, endlich ein Satiriker gefunden, ders den Millionären und Hocharistokraten ordentlich zeigt, wohin das Ueberlastet-Sein mit Amüsements und Gesellschaftspflichten führen müsse. Vor lauter Leben sehen ja diese Leute das Leben nicht! Und da sie sich fortwährend zerstreuen, kommen sie naturgemäß nicht zur Sammlung. Ein unhaltbarer Zustand. Die Dichter sind bisher an dem Problem so ziemlich vorbeigegangen; es war höchste Zeit, daß endlich

einmal einer den graziösen Finger in diese böse, am Leib der Gesellschaft brennende Wunde legte. Antona-Traversi hats getan; und Rudolf Lothar, der Autor der ‚Kavaliere‘, dem das Problem, weil wesensverwandt, selbst schon manche schlaflose Nacht bereitet haben mag, hat Traversis Werk ins feinste Lothar-Deutsch übertragen. Da sieht man nun, wie diese Gesellschaft von Herzögen, Marquisen, Grafen und Fürsten mit imaginären Pflichten sich und andre bis zur totalen Erschöpfung abquält. Das Telephon, die Türen und die Medisance stehen keinen Augenblick still. Zu nichts haben die Leute Zeit, nicht zum Schlaf, nicht zum Essen, nicht zur Mütterlichkeit, nicht zu Geschäften, nicht einmal zur Sünde. Ja, der Zuschauer erlebt es betrübt mit, wie Graf und Gräfin, trotz präzisesten Abmachungen, nicht und nicht dazu gelangen, ihre Ehe zu konsumieren. Es ist quälend; und wahrlich, man darf sagen: bei diesem Lustspiel gibt es nichts zu lachen. Nur zu einem findet die gemarterte Sozietät seltsamerweise doch Zeit: zweieinhalb Stunden lang auf der Bühne allerlei nutzlose und überflüssige Gespräche zu führen. Den Gewinn des Abends brachte Fräulein Reinau, die diesmal ihre Schönheit und jugendliche Anmut, durch edle Gewänder entmummt, frei spazieren führen durfte, ihren belanglosen Part reizend belanglos sprach, und in zwei kleinen Szenen (in denen es ganz von ferne leicht dramatisch wetterleuchtet), mancherlei gebundenes Gefühl und heimliche Leidenschaft sachte durchschimmern ließ. Gegen Ende des Stückes waren viele Zuhörer eingeschlafen; aber die Zischer weckten sie rechtzeitig wieder auf. Warum hat sich Baron Berger diese filzbeschuhte, geräuschlose, gewählt-problematische Komödie entgehen lassen? Giannino Antona-Traversi däucht mich der passende Lustspiel-Autor fürs Burgtheater. Nach manchem hie und da aufschimmernden Ironiechen, nach manchem geduckt einherkommenden Sentimentalitätchen, nach mancher liebenswürdigen Schelmerei und nach dem Uebersetzer zu schließen, hat man es in Traversi mit einem geschmackvoll lächelnden, stellenweise wehmütigen, nachdenklichen, empfindsam-witzigen Betrachter und Geißler der guten römischen Gesellschaft zu tun. Kurz gesagt: mit einem cicalatore di domenica.

Das Stellenvermittlergesetz / von Richard Treitel

Am ersten Oktober 1910 ist das Stellenvermittlergesetz vom zweiten Juni 1910, mitsamt den Vorschriften des Ministers für Handel und Gewerbe, die sich als Ausführungsbestimmungen des Gesetzes darstellen, in Kraft getreten.

Das Gesetz und die Ausführungsbestimmungen enthalten tiefgehende und einschneidende Neuerungen. Die Ausführungsbestimmungen fallen sogar wegen mancher Schärfen auf. Man rückt darin den Agenten mit großer Schneidigkeit auf den Leib. Der Grund hierfür ist einmal in der ganzen Tendenz des Stellenvermittlergesetzes zu suchen, sodann aber aus den Erhebungen zu erklären, die das Polizeipräsidium zu Berlin im Laufe des Jahres 1909 über Mißstände im Agentenberuf angestellt hat.

Das Gesetz geht von der Grundabsicht aus, das private Stellenvermittlertum möglichst einzuschränken und an seine Stelle allmählich den öffentlichen Arbeitsnachweis zu setzen. Es ist nun nicht ganz leicht, sich die Prinzipien vorzustellen, wonach die Stellenvermittlung bei einem Beruf gehandhabt werden soll, der eine so ausgesprochen individuelle Tätigkeit des Vermittlers erfordert. Für gewisse Kategorien von technischem und schauspielerischem Personal wird ja über kurz oder lang eine Art öffentlicher Stellennachweis kommen. So hört man, daß der Deutsche Chorsängerverband seine Stellenvermittlung weiter ausbauen wird. Für Musiker ist ein solcher Nachweis schon vorhanden.

Vorläufig haben wir uns mit dem Stellenvermittlergesetz abzufinden, das nach den Intentionen des Gesetzgebers eine Vorstufe zu dem öffentlichen Arbeitsnachweis sein soll.

Das Stellenvermittlergesetz bringt also einschneidende Neuerungen. Sie betreffen natürlich in erster Linie die Agenten. Sie betreffen aber auch die Direktoren und Schauspieler. Es ist das erste Gesetz, das die besondern Verhältnisse des Theater- und Varieteegewerbes eingehender berücksichtigt; und es wird sich vieles unter der Geltung dieses Gesetzes ändern. Unbestreitbar wird das Gesetz auch einige gute Folgen haben. Ebenso unzweifelhaft erscheint es mir allerdings, daß sich in den ersten Zeiten Schwankungen ergeben werden, die den Zusammenbruch mancher Existenzen zur Folge haben können.

Wie immer: Das Gesetz wird seit dem ersten Oktober angewendet; alle müssen sich danach richten; und es bleibt nichts weiter übrig, als die Bestimmungen des Gesetzes und die Ausführungsbestimmungen kennen zu lernen, um nicht aus Unkenntnis zu straucheln.

Das Gesetz definiert zunächst, wer Stellenvermittler ist. Es sagt in § 1: Stellenvermittler im Sinne dieses Gesetzes ist, wer gewerbsmäßig

1. die Vermittlung eines Vertrages über eine Stelle betreibt,
2. Gelegenheit zur Erlangung einer Stelle nachweist und sich zu diesem Zwecke mit Arbeitgebern oder Arbeitnehmern in besondere Beziehungen setzt.

Schon dieser Paragraph enthält viel Bemerkenswertes. Das Bemerkenswerteste ist, daß meines Erachtens unter diesen Para-

graphen der sogenannte Impresario fällt, der die geschäftliche Vertretung eines oder mehrerer Schauspieler übernommen hat. Der Impresario darf nicht mehr als Vermittler tätig sein. Das Impresariotum, wie es sich in der letzten Zeit herausgebildet hat, wird also bald verschwinden. Bisher waren die Impresarien an den Gagen, die sie für ihre Klienten erzielten, meist prozentual beteiligt. Das darf jetzt nicht mehr sein. Nach Ziffer 12 der Ausführungsbestimmungen ist es den Stellenvermittlern untersagt, sich an der Tätigkeit eines Schauspielers geschäftlich zu beteiligen. Der Umstand, daß die Impresarien im üblichen Sinne fast ganz wegfallen werden, wird mit einem lachenden und einem weinenden Auge begrüßt werden. Die Agenten werden sich vielleicht freuen, daß nicht mehr so viele in ihre Geschäfte eingreifen, die nicht, wie sie, konzessioniert sind und nicht, wie sie, allen aus der Konzessionierung sich ergebenden Bestimmungen unterliegen. Mancher Künstler dagegen wird den Wegfall bedauern. Bezog auch der Impresario mitunter eine recht hohe Provision oder einen recht hohen Anteil, so war doch, materiell betrachtet, die Tätigkeit des Impresarios für den geschäftsungewandten Künstler oftmals unentbehrlich. Der Impresario verstand es, den Künstlern das rechte Air zu geben und ihnen große Gagen zu verschaffen.

§ 2 besagt, daß der Stellenvermittler einer Konzession bedarf. Das war früher auch der Fall. Aber dieser Paragraph verschärft die Anforderungen, die man an den Agenten stellt. Wenn Tatsachen vorliegen, die die Unzuverlässigkeit des Nachsuchenden inbezug auf den beabsichtigten Gewerbebetrieb oder auf seine persönlichen Verhältnisse dartun, so wird die Konzession versagt. Ein Direktor oder ein die Direktion führender Schauspieler, der einmal unter bösen Umständen seine Mitglieder auf einer Tournee hat sitzen lassen, dürfte wenig Aussicht auf Erteilung einer Konzession haben. Ein solcher Mann kann inbezug auf den beabsichtigten Gewerbebetrieb nicht zuverlässig sein. Was unter den persönlichen Verhältnissen verstanden wird, ist zweifelhaft. Vorstrafen wegen Gewerbekontraventionen, wegen Betruges, wegen Vergehungen gegen das Eigentum werden selbstverständlich in Betracht kommen. Es ist aber möglich, daß es auch genügt, sich böswillig seinen Zahlungen entzogen oder den Offenbarungseid geleistet zu haben.

Eine besondere Erschwerung für die Erlangung der Konzession liegt in der Bestimmung des § 2, Ziffer 2: Eine Stellenvermittlerkonzession wird nur ausgegeben, wenn ein Bedürfnis vorliegt.

Das ist eine Bestimmung, die für das Theater nicht ganz passend erscheint. Die Theateragenten haben ihren Sitz in den großen Verkehrszentren. Wie viele Agenten kann Berlin haben? Wann ist das Bedürfnis gedeckt? Und wer will diese Fragen beantworten? Die Agenten, die eine Konzession haben, werden der Meinung sein, daß

genügend Agenten in Berlin vorhanden sind. Beati possidentes. Den andern Fachkundigen fehlt wohl ein einigermaßen zuverlässiger Maßstab.

Wird eine Konzession erteilt, so muß der Agent genau die Berufe bezeichnen, in denen die Vermittlung der Stellen stattfinden soll. Theateragent darf sich nur der nennen, der Stellen für Bühnenangehörige im engern Sinne vermittelt, das heißt: für Personen, die bei der Aufführung dramatischer Werke künstlerisch oder technisch mitwirken. Die Geschäftsbezeichnung bedarf der Genehmigung der Ortspolizeibehörde.

Der Name Varietee-Agent wird aufhören, wenigstens amtlich. Nach Ziffer 6 der Ausführungsbestimmungen heißt der alte Varietee-Agent: Gewerbsmäßiger Stellenvermittler für Zirkus und Schaubühne. Der Stellenvermittler ist verpflichtet, dies in deutlich lesbarer Schrift an der Straßenseite des Hauses zu bemerken.

§ 3 verbietet dem Stellenvermittler den Betrieb von Nebengewerben, die im einzelnen aufgezählt werden. Der Stellenvermittler darf mit solchen Gewerbetreibenden nicht so in Geschäftsverbindung treten, daß er sich für die Ausübung seiner Tätigkeit von ihnen Vergütungen irgendwelcher Art gewähren oder versprechen läßt. Der Stellenvermittler darf auch seine Tätigkeit nicht zu Anpreisungen für andre, eigene oder fremde, Gewerbebetriebe benutzen. Der Stellenvermittler darf ferner den Stellensuchenden nicht verpflichten oder anhalten, aus seinem oder aus einem von ihm bezeichneten Gewerbebetrieb oder Handelsgeschäft Waren zu entnehmen. Schließlich darf der Stellenvermittler zu dem Arbeitgeber in keinem Dienst- oder Abhängigkeitsverhältnis stehen. Diese Bestimmungen sollen die vollständige Unparteilichkeit der Agenten sichern. Ein Schauspieler soll nicht genötigt sein, bei einem Agenten zu wohnen oder ihm Sachen abzukaufen.

Dieser Paragraph wird auch die Fachschulen vor manche Probleme stellen. Die Fachschulen, in denen man innerhalb weniger Monate zum perfekten Schauspieler ausgebildet werden kann, haben ihren Hauptzufluß dadurch, daß sie den ‚ausgelernten' Schülern Engagements versprechen. Darin würde künftig eine Stellenvermittlung gesehen werden, zu der die Fachschule einer Konzession bedarf. Ist aber der Inhaber einer Fachschule konzessioniert, so darf er seine Stellenvermittlertätigkeit nicht zu Anpreisungen für andre, eigene oder fremde, Gewerbebetriebe benutzen. Viele werden finden, daß es nichts schaden kann, wenn die Fachschulen dadurch erheblich eingedämmt werden.

Um die Unparteilichkeit der Stellenvermittler zu gewährleisten, darf der Stellenvermittler zu dem Arbeitgeber in keinem Dienst- oder Abhängigkeitsverhältnis stehen.

Damit ist den Hausagenturen der Garaus gemacht. Es darf nicht mehr vorkommen, daß ein Regisseur oder sonst ein Angestellter des Direktors als Agent und Prozente-Empfänger in den Vertrag hineingesetzt wird, auch wenn er nichts getan hat.

§ 4 beseitigt ebenfalls eine allen geläufige Institution: die Institution des Soloagenten. Er besagt:

> Verträge, durch die sich der Arbeitnehmer oder Arbeitgeber verpflichtet oder verpflichtet hat, sich auch in spätern Fällen der Mitwirkung eines bestimmten gewerbsmäßigen Stellenvermittlers zu bedienen, sind nichtig.

Dieser Paragraph hat rückwirkende Kraft. Künstler, die sich früher verpflichtet haben, nur durch einen bestimmten Agenten abzuschließen, widrigenfalls sie diesem Agenten ebenfalls Provision zu zahlen haben, sind an diese Abmachung nicht gebunden. Sie ist nichtig. Man kann sich in jedem Falle den Stellenvermittler frei wählen, welche Verpflichtungen man auch früher eingegangen sein mag.

(Fortsetzung folgt)

Kainz-Gedenken / von Hans Land

Nicht nur beim Theater, auch im Leben kommt es meistens anders. Wir, die Freunde, hatten gemeint, Kainz würde ein hohes Alter erreichen. Bis zum Schlusse seiner berliner Zeit war er körperlich von geradezu stählerner Widerstandskraft gewesen. Ein Mann, den nichts ermüdete. Nach durchplauderten Nächten frisch und forsch, konnte er zornig werden über Andersgeartete, die ihren Schlaf entbehrten. Er brauchte ihn kaum. Dann war da eine Periode nach dem Tode seiner ersten Frau gewesen, wo er die rebellierenden Nerven mit solchen Mengen von Nikotin und Alkohol zu meistern strebte, daß uns angst wurde. Auf besorgte Vorhaltungen pflegte er kraftprotzend zu entgegnen: „Mit deinem Schädel spiel ich noch den Hamlet."

Wie bei allen Genies war auch in Kainz das Kind besonders vorherrschend. Dieser Zug, dünkt mich, gab seinem ganzen Wesen den berückenden Zauber. Kainz konnte wie ein Junge durch die Zimmer tollen und im nächsten Moment, von einer Lappalie tief verstimmt, sich schmollend in den Winkel setzen. Es kam vor, daß er, von Nichtigkeiten ganz zermürbt, hilfesuchend an meine Tür klopfte, alles von der Seele herunterstöhnte, dann den ganzen Ballast wie einen schweren Sack abwarf, aufsprang und das ihn stets befreiende Wort sprach: „Komm mit nach Venedig!"

Sie war sein Seelenmekka — die Lagunenstadt. Dorthin pilgerte er am liebsten gegen Ende Juli. Fünfunddreißig Grad Réaumur: das war ihm die genehmste Temperatur. Wenn wir andern zerflossen, fühlte er sich gerade mollig. Dann saß man nachts von zwei bis fünf

mit Baumeisters bei Bauer-Grünwaldt, und der alte Recke Bernhard berichtigte an jedem jungen Morgen in der bleichen Dämmerung seine wie seiner zwei Sprossen Pilsenerzeche im Pauschalquantum von etwa fünfundsechzig Glas. Oft auch blieben wir auf dem Wasser. In einer Nacht, bei der Riva, fragte Kainz: „Ist das ein Klavier?" Vom Canale grande drangen seltsame Laute herüber. Wir ruderten hin: da, vor Ca d' oro lag eine Flotille von Gondeln. Die wunderschöne Gräfin Morosini hatte Gesellschaft, und der Komponist Baron Franchetti hatte die holde Idee gehabt, seinen Flügel auf einen Prahm zu laden und der Gesellschaft da oben eine Nachtserenade zu bringen. Als die ersten Töne erklangen, strömte die ganze Menge der Gäste zur Ufertreppe, bestieg ihre Gondeln und fuhr dem spielenden Franchetti nach über das schwarze Wasser dem Rialtobogen zu — es war morgens um zwei. Geisterhaft, wie ein unendlicher Schattenzug bewegte sich die lange Reihe der schwarzen Gondeln hinter dem führenden Gefährte her, von dem ein Chopinsches Nocturno weich durch die Nacht klagte und seine weinenden Rhythmen von den Marmorwänden der alten Paläste widerklingen ließ. Keiner von den venezianischen Aristokraten ahnte damals, daß ein König der Kunst mitten in ihren Reihen fuhr — Josef Kainz, dem diese Zaubernacht niemals wieder aus dem Gedächtnisse kam.

Gott, welch eine Sehnsucht packt mich in dem Augenblick, da ich dies niederschreibe, nach diesem Gazellenmenschen und der unwiederbringlich schönen Zeit unsrer Freundschaft und unsers Zusammenlebens in seinem letzten berliner Heim! Auf alle kleinen Schmierengastspiele mußte ich mit, und was man da erlebte, war oft so komisch, daß es schlecht in diese beklommene Trauerstimmung paßt. Aber wenn mans bedenkt, so liegt ja auch darin Schönheit, daß Kainz doch nicht alt geworden ist. Man kann ihn sich eigentlich als Siebziger nicht denken. Er war im Grunde vom Schlage derer, die jung von hinnen müssen. Nur das Wie, das hätte man anders gewünscht: keinen Darmkrebs, nicht dieses marter-volle wochenlange Hinsterben. Der in Glanz und Pracht gelebt, hätte nicht in allen Jammer leidender Materie versinken dürfen. Es war ein brutaler, niederträchtig schlechter Witz des Schicksals, ihn, den königlichen Mann, am Ende in die Abgründe gemeinen Menschenmitleids versinken zu lassen.

A pard-like spirit: so nannte Shelley, den Kainz so liebte, Keats, und wie fühlte Kainz sich diesem Dreigestirn Byron-Shelley-Keats seelenverwandt! Unablässig rang er darum, den Liedern dieser Sänger das deutsche Gewand zu wirken. Er war ein wenig von ihrem Schlage. Es schlummerte Dichtersehnsucht und regte sich Dichterkraft in Kainzens Seele. Er hat viele Verse geschrieben und seiner Schublade keusch zwei Dramen und viele Entwürfe anvertraut. Dilettant war er als Schrift-steller schon deshalb nicht, weil ihn nicht freute, was er schuf. Es be-stand vor seinem strengen Urteil nicht. A pard-like spirit: nicht nur,

daß er mit Pantherkrallen packte, was seine eigenste Kunst, in der er souverän schuf, ihm bot — er packte auch das Leben so. Da war ein Zug in ihm, den man nun einmal nicht anders als heldisch nennen konnte. Wenn Kainz aus einem künstlerischen Bedenken heraus dem Barnay den Vertrag vor die Füße warf und lieber brot- und heimatlos wurde, als durchs kaudinische Joch zu kriechen, so war das großer Stil, den wir Sklaven der Verhältnisse so inbrünstig anbeten, weil wir ihn nicht haben.

Einen ähnlichen Zug erlebte ich in Wien an ihm. Zum Gastspiel auf Engagement ans Burgtheater mußte ich mit, weils allein „zu grauslich" war. Eines schönen Morgens schickte jemand eine Karte zu Kainz herein. Er kennt den Namen nicht und bittet mich, den Mann zu fragen, was er wünsche. Es war der Chef der Burgtheaterclaque, der für seine Mithilfe beim Gastspiel auf Engagement hundertfünfzig Gulden forderte. „Schmeiß den Kerl die Treppe 'runter," sagte Kainz, und ich besorgte das. Als ich zurückkam, teilte er mir mit, daß der Claquechef am Burgtheater allmächtig wäre, daß dessen erste Größen ihm tributär wären und ihm sogar persönliche Freundlichkeiten erwiesen. „Wurscht!" rief Kainz, „gehts nicht ohne diesen dunklen Ehrenmann, so solls überhaupt nicht gehen. Ich will lieber nicht nach Wien, als auf solchen schmachvollen Umwegen!" Und dabei bliebs auch dann, als fünfzehn Minuten später der damalige Burgtheaterdirektor wehklagend telephonierte, Kainz habe das ganze Gastspiel durch diesen Gewaltstreich ruiniert, denn „gegen Wessely" sei noch niemals irgendwer an der Burg durchgedrungen. „Schön," sagte Kainz, „so will ich lieber gegen Wessely durchfallen!" Trotzdem wurde am Abend zu unsrer großen Verwunderung im Burgtheater nicht gepfiffen. Denn der Direktor hatte, wie wir später erfuhren, das Blutgeld selber gezahlt.

Es war das in diesem Kainz, was Kant mit Vorliebe ‚Würde' nennt, ein Zug hochherzigen, edlen Menschentums, das seinen Wert kennt und in dieser frohgemuten Erkenntnis frei und leicht über die Niedrigkeiten des Alltagslebens hinwegschreitet. Bei aller tiefen Bildung, bei allem Freimenschentum, das ein schier unfaßbar großes und vielseitiges Wissen in ihm großgezogen, war dem Manne dennoch ein lebendiges Stück religiösen Empfindens geblieben. Nie sprach er hierüber. Ich hatte den Katholiken so restlos in ihm vergessen, daß ich vor Staunen mich kaum fassen konnte, als Kainz, da wir den Marcusdom zu Venedig betraten, sich plötzlich auf die Knie warf und sich bekreuzigte.

Ein Lieblingsvorwurf der Kainzgegner war der: es mangle dem Künstler an Gefühl. Das war wohl ein törichter Tadel, denn nur wer selber tief und stark empfindet, kann die andern erschüttern, und daß Kainz das oft vermocht hat, ist wohl nicht gut zu bestreiten. Es waren im Fritzchen, im Narren, im Carlos und namentlich im Hamlet Momente, wo dieser Gewaltige wahrlich „die Bühne in Tränen ertränken" konnte.

Er selbst als Mensch war unter Umständen wachsweich, wie ein richtiges Kind; erst die vorschreitenden Jahre und die diplomatische Sphäre des Burgtheaters machten den Mann äußerlich kühler. Uns freilich, die wir den Kainz der berliner Sturm- und Drangzeit abgöttisch liebten, mutete dann später der wiener Burgschauspieler ein wenig eisig an, wenn er um seinen Hofrattitel kämpfte. Aber das war nur eine flüchtige Episode, und als diese Staatsaktion gescheitert war, da schrieb mir Kainz aus Ospedaletti in richtiger Erkenntnis des nichtigen Titelwesens diese wahren Worte: „Der Künstler enthalte sich aller Bestrebungen, sich dem Profanen zu nähern; er erniedrigt sich, wenn er sich von den Normalmenschen erhöhen läßt."

Kainz war im Leben nichts weniger als ein Komödiant: nicht die Spur einer Pose fand man bei ihm. Hierzu paßte es, daß er neidlos anerkennen, ja an fremden Kunstleistungen sich recht eigentlich berauschen konnte. Ich habe ihn einmal vollkommen hingerissen gesehen, und das war im Verlauf der Hamlet-Aufführung einer englischen Truppe, die in Berlin, bei Kroll, gastierte und mit einigen außerordentlich feinen Regie-Einzelheiten unsern Hamlet so bezauberte. Welch ein reiches vulkanisch drängendes Leben war in dem Manne, welch eine Fülle von Wohlwollen, Menschengüte und treu festhaltender Kameradschaft. Wenn man zu ihm ins Zimmer trat, und sein altwiener Gruß: „Grüß dich Gott!" einem entgegentönte, so ging einem das Herz auf. Es ward den Menschen wohl in dieser Nähe. Und es ist ein fast phantastischer Gedanke, daß diese Welt von Kunst und Können, von Gefühl und Geist heut spurlos versunken sein soll. Wenn man morgens erwacht und sich erinnert, daß der Josef Kainz nicht mehr ist, dann möchte man weinen. Denk ich an ihn zurück, so dünkt es mich unfaßbar, daß er tot sein soll, und daß man ihn in einen Sarg gelegt und begraben hat. Ein Gefühl unerhörten Beraubtseins packt mich an und eine Stimmung völliger Trostlosigkeit. Ein altes Lied steigt mir auf, in dem es heißt: „Dann aber fällt mich der Gedanke an, daß ich die ganze Welt zu Ende laufen kann, und nirgend, nirgend, nirgend dich mehr finde . . ."

Premiere in Rostock / von Walter Behrend

Das baltische Rostock ist eine sehr hübsche, malerische Stadt. Sie erhebt sich aus grünem Tiefland an der saphirblauen Warnow. Rostock besitzt eine prächtige, stimmungsvolle Altstadt, deren krumme Gassen über ein Hügelgelände hinwegfallen. Die Reihen der baufälligen, verhutzelten Häuschen und alten, verräucherten Speicher senken sich bald in tiefen Bögen, schießen bald mit kühnem Schwung wieder in die Höhe. Am Abend liegen sie gespenstisch da: raben-

schwarze Silhouetten, durchglüht von gelben Lichtern. Unheimlich still, wie ein Friedhof, breitet sich der große, verwitterte Marktplatz aus, unbestimmt vom Mond beglänzt, der wie eine silberne Lampe am Himmel steht. Die Bürger schnarchen hinter modernden Mauern, die ein seltsames, krauses Märchen spinnen. Gegen das Firmament stürmt der mystische Schattenriß einer gewaltigen Kirche an. Schwarz, geisterhaft steht sie da, wie der Sarg eines toten Glaubens, umflackert von den Himmelskerzen. Alle Schauer der Einsamkeit, der Nacht streichen mit magischen Flügeln durch die Phantasie des Betrachters; er ist die isolierte Seele dieser romantischen Szenerie, voller Erwartung und jedem Abenteuer geneigt. Jeder rieselnde Lichtstrahl setzt sich hier in Stimmung um . . .

Mächtige gotische Backsteinkirchen mit patinagrünen Türmen, von denen goldene Hähne und Kreuze herabfunkeln, trotzige Tore bestimmen das Gesamtbild dieser reizvollen Seestadt. Man bummelt durch die Straßen der Mittelstadt. Hier und da taucht noch ein schönes gotisches Giebelhaus auf, das ehemaliger Patrizierstolz errichtete. Aber dann wird man aus den Stimmungen des Mittelalters herausgerissen. Man geht über den anmutigen, hellen Neuen Markt, den Barockgiebel umsäumen, biegt in die Hauptstraße ein. Und schon tutet ein Auto. Elektrische Bahnen klingeln. Die Neustadt von Rostock ist teilweise charakterlos. Man drückt sich an schrecklichen Mietshäusern, an modernen Bazaren vorbei. Reihen von neuern Bauten, die wie ein Granatenhagel auf den aesthetischen Sinn des kultivierten Betrachters losfahren, verschimpfieren den ursprünglich sehr schönen gotischen Charakter der alten Hansestadt. Eine Architektur schreit gen Himmel, der jeder Sinn für organische Fassadenverbindung und symmetrische Frontenaufführung vollkommen abgeht. Das Stadtbild fällt in der Nähe gänzlich auseinander: die Neuzeit hat im Geschmack der Bierbürger noch schlimmere Verheerungen angerichtet. Es gibt sogar schon ein Riesen-Musikcafé, in dem die Henri de Régniers und Heinrich Manns von Rostock hocken.

War der aesthetische Sinn der alten Hansabürger auf eine einheitliche Gestaltung ihres Stadtbildes gerichtet, so fröhnt der Bautendrang der zeitgenössischen Rostocker nur der orgiastischen Detailmanier. Bis zu diesem Punkt hätten sie die böse Moderne, mit der sie sonst nichts zu tun haben wollen, verkehrt begriffen. Und nun rennen sie mit einem Fanatismus in ihren Gedanken hinein, der dem mecklenburgischen Wappen-Horntier alle Ehre macht. Ihre intensive Baulust ist im Augenblick, zum Beispiel, auf die Errichtung höchst prunkvoller Bedürfnisanstalten gerichtet, deren breite Komik das übrige Stadtbild glatt versinken läßt. Im Messel-Stil werden sie aufgebaut, als Zier der Stadtzentren, der prachtvollen, laubbeschatteten Wälle. Weiße, weihevolle Monumente, die von rubin-

roten Dächern gekrönt werden. Elektrische Lichter brennen in ihnen. Ihre großen Milchscheiben durchleuchten lyrisch die weichen, lustvollen, dunkelblauen Sommerabende. Sie schenken dem empfindsamen Spaziergänger silberne Stimmungen, schimmern wie Venustempel, diese wahrhaften Stätten der großen Befreiung in Schilda.

Die frische, rotwangige Bevölkerung dieses Ostseehafens zerfällt — abgesehen von den alten Lügenkapitänen, Kautabakmatrosen und akademischen Bürgern — in drei (aristokratische) Kategorien: nämlich in Senaters, Oberlehrers und Laternenansteckers. Ihre geistigen Bedürfnisse befriedigen die rostocker Intellektuellen durch die Bildung von Vereinen. Sie haben Kriegervereine, Vereine zur Hebung des Fremdenverkehrs, Literaturvereine und viele andre.

Die Rostocker sind echte Niederdeutsche. Sie sind gutmütig, humorvoll, naiv, sentimental. Ihre Bürgerdummheit wirkt auf den Reisenden nicht schmerzhaft, sondern grotesk. Die Stadt wimmelt von Originalen. Jeder Mensch ist hier in sich abgeschlossen und verschwendet Schrullen. Die Rostocker sind materiell ohne Sinnlichkeit. Sie haben gar kein Temperament und gar keine Phantasie, weshalb (des Beispiels halber) überhaupt keine Verbrechen in Rostock passieren. Nichts liegt ihnen weniger, als die Sünde, die Tragik, die Geste und Farbe. Durch Rasse werden sie nicht geadelt. Ihr Humor blüht aus dem Alkohol hervor. Sie wirken nur in einer Sphäre: in der Komik. Hier sind sie Stimmungsmenschen, denen man mit Sympathie gegenübersteht: man möchte ihre Dummerhaftigkeit streicheln, ihre primitive Geistigkeit liebkosen.

*

Rostock hat nun ein richtiges Stadttheater — ein großes, modernes Bauwerk von hinreichender Scheußlichkeit. In den neunziger Jahren genoß dieses Theater unter einem tüchtigen Direktor, der Richard Hagen hieß, guten Ruf im nördlichsten Norddeutschland. Für den gegenwärtigen Direktor reicht die Vergangenheit der Literatur bis zu Adolf Wilbrandt, dem Ehrenbürger von Rostock, und zu Paul Lindau, dem besten Freunde des Ehrenbürgers. Gegenwart existiert für ihn nicht. Er kultiviert eine konservative Ader und gibt sich infolgedessen mit dem kindlichen Spiel des épater le bourgeois „ein für alle Mal“ nicht ab. Vom linken Flügel der Moderne, den radikalen Aestheten — als da sind die Herren Sudermann, Skowronnek, Lothar — will er also überhaupt nichts wissen.

Im rostocker Stadttheater wurde nun dieser Tage eine Uraufführung losgelassen. Der alte Adolf Wilbrandt kam zu Wort. Seine Zeit ist eigentlich längst verstrichen; aber seine greisen Lenden gebären immer noch Dramen und Romane in Fülle. Gern würde man ihm den Rat geben, endlich den magnetischen Federkiel zu meiden; aber,

man weiß ja (auch das ist ein schlimmes Zeichen unsrer verdorbenen Zeit): die Alten lassen sich von den Jungen partout nicht mehr belehren. Trotzdem wird niemand diesem vornehmen, alten Herrn — er ist ja eine der sympathischsten Erscheinungen aus den siebziger und achtziger Jahren — das Vergnügen stören, sich seinen enthusiasmierten Rostockern zu präsentieren. Man gab also zum ersten Mal sein neuestes Drama: ‚Das Bild zu Saïs‘. Natürlich prunkt dieses Stück, in dessen staubigem Pathos die Juwelen glanztrunkener Trivialitäten aufleuchten, in farbigstem Kostüm. Aber hinter dem Flitter klafft die große Leere. Man fällt unrettbar in die großen Gruben einer antiquiert-lächerlichen Reflexion. Aus der Totenkammer sind die Requisiten des Stückes geholt; das Epigonengespenst der siebziger und achtziger Jahre rührt sich schreckhaft auf der fahlen Szene, wirbt ohnmächtig um die Pose der Großartigkeit und bricht dann klappernd zusammen. Wilbrandt hat sich abermals in die Historie gestürzt, um fünf vor der Geburt gestorbene Akte zu schreiben. Er hat in den Pyramiden des antiken Aegypterlandes gewühlt und Mumien ins Rampenlicht gezerrt, die eisige Moderluft ausströmen. Die Handlung selbst zieht wie flüssiges Blei vorüber, legt sich klammernd um die Stirn des Zuschauers und drückt sie grausam zusammen. Ihr Held ist ein Jüngling, ein metaphysischer Wahrheitssucher, der aus dem Dunkel auf den Ptolemäerthron gelangt. Ihm erscheint die Wahrheit des Lebens erst als Macht, dann als Schönheit und zum Schluß (welch tiefer Pessimismus verfinstert sich in diesem Grundgedanken!) als — der Tod, worauf er sich erdolcht. Selbstverständlich. Und diese kühne, neuartige Erkenntnis gibt das komische Gehirn des Dramas als Tragik aus. Seine schlichte, ehrliche Konstitution vermag keine Psychologie auszubrüten, keine Stimmung zu gebären. Es zittern keine Nerven in ihm, kein Blutstropfen rinnt in seinen Adern. Wilbrandts Quelle, der einst eine überhitzte, bengalisch flammende Dramatik entrauschte, ist versiegt.

Als der Vorhang fiel, sprang Begeisterung in die Rostocker, die gesunde Nerven haben. Sie stürzten nicht tot zu Boden, als sich das ‚Bild zu Saïs‘ vor ihnen entschleierte.

Außer mir war nur noch ein Unzufriedener im Raum, ein alter, tabakfarbener rostocker Schiffskapitän: er grunzte nach dem Spektakel, weil er die dramatische Schlußpointe nicht ganz kapiert hatte. Kopfschüttelnd brummelte er: „Nee sowatt!“, klappte grimmig sein langes Fernrohr zusammen und stieg, breit ausladend, vom hohen Olymp herab. Und noch ein Abenteuer geschah: als wir, die beiden Malkontenten, den tückischen Musentempel verließen, bestrahlten uns die Augen des braven rostocker Theaterportiers Berthold Weimar sehr, sehr mißtrauisch. Ihm schwante Unheil: daß er wegen der Finessen seines Theaters doch noch einmal in die ‚Schaubühne‘ kommen würde.

Theater / von Arthur Kahane

Eine Terzinenreihe

3

Die Eysoldt

Es ist, als hätte unsre Zeit sich blos
Die eine Frau als das Gefäß erwählt,
In das sie ihre ganze Seele goß.

Die Zeit, die mehr als andere beseelt,
Die tiefer in die eignen Tiefen dringt,
Und die sich heiß um ihre Schönheit quält.

Und deren Geist nach Selbsterkennen ringt
So scharf und kalt und unerbittlich wahr,
Indeß die Seele weich in Traum versinkt.

In dieser Frau wird all dies Ringen klar
Von Geist und Seele, leicht und unbeschwert.
In dieser Frau, so zart und wunderbar,

Ist schärfrer Geist, als je ein Mann bewährt,
Und zartre Seel', als Frauen je empfanden,
Und alles dies durch Form und Kunst verklärt,

So tief begriffen und so fein verstanden,
So unbeschwert von grober Deutlichkeit,
Und doch so fühlbar und so stark vorhanden.

Nicht blos die Seele ist Gefäß der Zeit,
Auch dieser Körper, klein und ohne Kraft,
Scheint fast von ihr gewählt, gebaut, geweiht.

Vergeistigt und verzehrt von Leidenschaft,
Des stärksten Ausdrucks voll, wenn er sich regt,
So leicht und schmiegsam, zart und elfenhaft.

Dem Kätzchen gleichend, das sich zierlich trägt,
Und bald dem Kinde gleich am Dämmersaum
Und Schlange bald, die drohend sich bewegt.

In jeder Linie, wie der Malertraum
Die Evapsyche unsrer Tage sieht,
Die neue Eva an des Lebens Baum,

Die es zum Baume der Erkenntnis zieht.
Sie ist es, die die letzten Tiefen kennt
Und doch nicht vor den letzten Tiefen flieht.

Sie weiß, was in der Frauenseele brennt,
Und weiß der Lieb' Geheimnis und Gefahren,
Und ihre Kunst lebt diesem Element

Und kann sein schmerzlich Rätsel offenbaren.
Sie kennt den Schmerz als Kranker und Gesunder,
Doch nicht als Schlüssel blos zum Wunderbaren:

Sie, das Geheimnis selbst und selbst das Wunder.

Rundschau

Frankfurter Komödienhaus

Die deutsche Provinz marschiert: in Königsberg, Bremen und Stuttgart sind moderne Schauspielhäuser entstanden; die Residenztheater in Cöln und Frankfurt am Main haben sich mit einem andern Namen auch ein andres — literarisch orientiertes — Programm zugelegt. Das deutsche Theater tut sich der Literatur auf. Zu fordern ist deshalb, daß sich die deutsche Literatur nun auch mehr als bisher dem Theater auftue. Schließlich ist es doch selbst dem entmenschtesten Theaterdirektor gleichgültig, ob er seine vollen Häuser einem Machwerk oder einer Dichtung verdankt. Und — leere Häuser zu machen, ist auch für die größte Dichtung kein Vorzug.

Karlheinz Martin, der das frankfurter Residenztheater, eine unsaubere Schwankbühne, in ein äußerlich und programmatisch sauberes Komödienhaus umgewandelt hat, hegt den bis zur Manie gesteigerten Wunsch, vor vollen Häusern nicht nur spaßige Künste, sondern auch heitere und ernste Kunst zu zeigen. Er begann, recht geschickt, mit Hermann Bahrs ‚Josephine'. Zu diesem Spiel hat sich Bahrs feinnervige Kunst der nervenkitzelndsten Künste bemächtigt und es so zuwege gebracht, daß sich ein paar Keimzellen eines Menschenschicksals entfalten, ohne daß das Amüsement zu kurz kommt. Menschenschicksal und Amüsement brauchen nämlich gar nicht getrennt zu sein wie das Entweder und das Oder. Bahr ist sogar drauf und dran, ein Meister des Sowohl-Wie zu werden.

Josephine tänzelt amourös, Bonaparte schreitet seriös. Das Tänzeln und Schreiten zusammen ergibt eine merkwürdig komische und merkwürdig tragische Gangart. Ist es überhaupt Gehen, oder ist es Tanzen? Und was von beiden wird tragisch, was komisch, das Gehen oder das Tanzen — Bonaparte oder Josephine? Das Weibchen hat bei Bahr das erste und größte Verdienst: es hetzt Bonaparte in den Sturmschritt des Erfolges hinein. Denn es erzwingt seine Entsendung auf den italischen Kriegsplatz von den Machthabern und — von ihm selbst. Dort soll er und will er sich Josephines Lieben und Küssen ersiegen. Da er aber — im zweiten Akt — von ihr auf kurze Ration gesetzt wird, streift ihn eine leise Tragik. Seinem Vormarsch ins Land des Erfolges versagt sich die Lyrik des Tanzes. Erst im dritten Akt vereinigen sich die beiden ungleichen Pas. Da wird der Vormarsch ein bischen komisch, weil das bequeme Tänzeln siegt. Schließlich triumphiert das würdevolle Schreiten und Marschieren ganz und gar. Freilich nur äußerlich. Es tötet zwar das Tänzeln, aber es tötet damit auch seine eigene Würde. Sie schlägt in Gespreiztheit um und wird komisch. Josephine aber, das Tänzeln, lächelt und wird tragisch. Es muß sterben.

Man braucht Bahrs Komödie

nicht einmal sonderlich hoch zu schätzen, aber man muß sie lieben. Sie läßt das Große ein bißchen klein und das Kleine ein bißchen groß werden — just wie der liebe Gott, und hat, auch wie der liebe Gott, viel Geist, aber noch mehr Herz. Freilich liegt ihr pikanter Reiz zum großen Teil darin, daß weder der Geist noch das Herz ganz echt ist. Darin unterscheidet sie sich etwas vom lieben Gott und kommt ein bißchen in Teufels Nähe. Das ist ja aber gerade das Amüsante.

Die von Karlheinz Martin mit klugem Takt geleitete Aufführung des Komödienhauses fehlte nur in einem Punkte: sie ließ die aus Tragik und Komik wunderlich gemischte Ironie des letzten Aktes in der Schlußszene, der geradezu Größe der Erfindung innewohnt, zur verdeutlichenden Parodie werden. Im übrigen aber erwies sich Martin als tüchtiger Regisseur. Seine Frau Traute Carlsen, als die Darstellerin der Josephine, strahlte ihre kapriziöse Anmut über das ganze Stück aus. Ernst Dumcke spielte den Bonaparte mit einer hitzigen, nervösen Innerlichkeit. Als Gesandter war Paul Graetz außerordentlich ergötzlich; ich glaube, er kann am gelegenen Ort mehr als ergötzlich sein. Hermann Sinsheimer

Aus Hamburg

Das Deutsche Schauspielhaus begann seine diesjährige Spielzeit mit dem Martersteigschen Arrangement von Hebbels ‚Demetrius‘. Alex Ottos Spielleitung machte den Eindruck des Fleißigen und Erarbeiteten. Es führt eine Linie von Ludwig Chronegk zu Herrn Otto. Ich hätte mir allerdings die schauspielerische und auch die bildliche Inszenierung anders gewünscht: eine harmonische Synthese aus dem relativ einheitlichen Hebbelstil des Schauspielhauses und wohlgewählten Anregungen Stanislawskis. Weniger Rhetorik und weniger Chaos. Gewiß: Hebbel darf nicht mit dem nach Wunderfarben lechzenden Halbepiker und Dichterantiquar Alexei Tolstoi verwechselt werden; aber schließlich ist ‚Demetrius‘ höchstens zweitrangiger Hebbel und haftet noch durchaus in der intellektualistisch erfaßten Historie.

Nach geraumer Zeit führte sich Carl Hagemann mit ‚Viel Lärm um nichts‘ als Regienachfolger Bergers ein. Um das süße und schnippische Lustspiel heutigentags tüchtig herauszubringen, dazu bedarf es keines überlebensgroßen Instinkts für die Komödie. An Hagemanns Leistung bemerkte ich nichts Störrisches, nichts geradezu Eigenwilliges. Dafür auch nichts Krampfiges, nichts blos Eigensinniges. Bergersche Tradition, Reinhardts Tatenfreude, auch Reminiszenzen an starke schauspielerische Produktionen (wie die Beatrice der Sorma) spiegelten sich hier. Item: besser, daß Hagemann es treu und stetiglich hält, als daß er gleich mit einer blendenden Tat angefangen hätte, um später (er wird ja hoffentlich kühnere Wege und über zitternde Brücken gehen) zu versagen.

Im Thaliatheater gab man ‚Klein Eyolf‘. Ich glaube, daß dieses Drama, von drei wirklich modernen Schauspielern getragen, tiefste Bühnenwirkung tun muß. Diese Schauspieler heißen nicht Albert Bozenhard, Käthe Franck-Witt, Centa Bré. Gewitterwolken des Schicksals umkreisen die Brust des Herrn Al-

fred Allmers. Er bleibt lange verwirrt; aber dann reckt er sich auf, und sein Haupt ragt in andre Höhen. Jedenfalls muß Ibsen Aehnliches gewollt haben. Aber Herr Bozenhard ist keiner, der uns auf der Bühne Schöpfer des Lebens, Träumer und wirkliche Könige zeigen kann. Und Centa Bré scheint mir für die Asta zu deutsch, zu süddeutsch vielleicht, zu unkompliziert. Frau Franck-Witt aber hielt sich als Rita sehr brav. Sie ist noch lange keine Rita, für die Narkosen jener Tiefen durchaus unempfänglich; nur die gleißende, nichtsalsfeminine Seite kam rein zum Ausdruck. Es wird Leopold Jeßner, den kein Malstrom und keine Klippen in seiner fruchtbaren Liebe zur modernen ideologischen Dramatik beirren mögen, nichts übrig bleiben, als später einmal, wenn ihm andre Schauspieler zu Gebote stehen, ‚Klein Eyolf' von neuem vorzunehmen.

Auch eine Uraufführung hatte das Thaliatheater. Es läßt sich darüber streiten, ob Adolf Pauls ‚Blauer Dunst' schon ein dramatisches Kunstwerk genannt werden kann, ob Paul die lose, nachlässige Technik mit oder ohne Absicht verschuldet hat. Jedenfalls aber ist es eine Dichtung. Nicht aus purer Naivität romantisch, kann man sich denken: eher aus Epikuräertum und Raffinement. Dabei greifbar, flüssig, keck, lustig. Auf den Dächern einer kleinen Stadt, irgendwo, vielleicht im romantischsten Spanien hebt es an. Eines Nachts, im Zeichen der kartenlegenden Göttin Astarte, gehen drei alte Herren, die aus E. T. A. Hoffmanns Sämtlichen Werken entsprungen zu sein scheinen, ihren wunderlichen Gemütszuständen nach: der Verseschmied; der Apotheker und Goldmacher; der ungemein dämonische Arzt. Ihre suchenden Seelen liebkosen Isabella, der Nachbarin schönes Töchterlein. Aber ein übersinnlich-sinnlicher Jüngling gerät von ungefähr und durch ihre unschuldige Schuld in die Kammer des Jüngferchens, das von der Mutter an einen reichen Alten verkuppelt werden soll, gibt seine Visitenkarte als heißerflehter Himmelsbote ab und nimmt das Kränzelein. Wir befinden uns nämlich im Lande, „wo die Menschen noch an den Himmel glauben". Diese Institution versagt im übrigen nicht, denn die beiden haben sich liebgewonnen und werden, arm wie sie sind, die sprichwörtliche kleinste Hütte beziehen. Uebers Dach schreiten sie dem neuen Leben entgegen. An den Alten vorbei, den drei grotesken Eigenbrödlern, die nun ihren Stern Isabella verloren haben und weinen. Das ist köstlich.

Flashar führte eine breite Regie, im Tone Holberg bis Gottfried Keller: vieles kam verwaschen und schleppend heraus, manches aber auch geschmackvoll. Centa Bré ist eine famose Isabella: boccacciös-kleistisch.

Arthur Sakheim

Die neue Sonne

Arthur Vollmer malte in zartesten Farben ein erschütterndes Bild hilflosen Alters. Diesen schlürfenden, zitternden Greis mit der verschleierten, stumpfen Stimme, die zerbrochene Sätze in sich hineinmurmelte, werde ich um so schwerer aus meiner Erinnerung tilgen können, als sich mir selten das absolut Freischöpferische der Schauspielkunst tiefer offenbart hat. Herr Heijer-

mans hat dieser wie den anderen Gestalten seines vom Königlichen Schauspielhause aufgeführten Dramas so gut wie nichts mitgegeben, im Gegenteil durch die papierene Pathetik seiner angeblich realistischen Sprache jeder darstellerischen Wahrheit, soweit es ihm möglich war, entgegengearbeitet. Herr Heijermans sieht das tragische Schicksal, das durch die Entwicklung der Warenhäuser über den Kleinkaufmann hereingebrochen ist. Also schreibt er ein vieraktiges Schauspiel, in dem ihm wie seiner Heldin als letztes Rettungsmittel Brandstiftung einfällt. Im übrigen aber ist Herr Heijermans Lebenskünstler. Die einen, sagt er, weinen bei Unglücksfällen, die andern beten, wieder andre nehmen sich das Leben, er aber hält es mit denen, die darüber lachen. Sein Register hat ein Loch. Es gibt auch solche, die schweigen. Das tut der Kritiker.

Herbert Jhering

Aus Menschenliebe

In der Mainzer Verlagsanstalt hat O. Schultzky (Wiesbaden) den vierten Band seiner ‚Schauspiele' erscheinen lassen. Dieser Band ist 267 Seiten stark und umfaßt vier Bühnenwerke, von denen das erste — ‚Opferung', Drama in sechs Aufzügen — folgendermaßen beginnt:

Wirtsgarten im Spreewald. Tische mit Gästen. Am Kaffeetisch sitzen: der Feldwebel Albert; Marie, seine Schwester; Anne, Maries Tochter, Künstlermodell. Gentleman Roland und Lisette, seine Tochter, im Spreewaldkostüm, bedienen.

Albert:
Wo bleibt die Tochter? Des Mädchens Entsittung
durch Männersport ist mir garnicht genehm;
Magda macht alles mit bis auf die Quittung,
die sie mir überläßt lösen zu gehn.

Marie:
Doch du bist hochmütig ihrer Gelehrtheit
wegen, da sie Oberlehrerin heißt.
Zu meinen Zeiten des Weibes Begehrtheit
wurzelte selten nur in ihrem Geist.

Albert:
Wahrlich bei dir allzusehr in dem Leibe.
Schlimmes entspringt daraus, wenn man sich gibt
leichthin dem Bräutigam zum Zeitvertreibe,
ehe der Pfarrer sein Amt ausgeübt.

Anne:
Mein Fräulein Mutter! Der Titel ist besser,
schöner und vornehmer als alles sonst;
gnädig beschenkt von des Schicksals Ermessen
widmetest mich am Altare der Kunst.

Albert:
Nacktes Modell den Begaffern zum Spielen!
Dir wird es ebenso gehen wie ihr;
aber das sage ich, Magda darf schielen
einzig nach Ehe und nicht nach Pläsier.

Marie:
Bevor er Zwang fühlt infolge des Kindes,
ehelicht jemals ein achtbarer Mann?
Immer wohl nicht, aber manchmal gelingt es;
ließ mich der meine doch sitzen selbst dann.

Albert:
Laß den Verführer mich irgendwo finden,
trotz der Verjährung ich steche ihn tot.

Anne:
Onkel, du meinst es nicht; weshalb dich schinden
Für nicht zu Aenderndes so ohne Not.
(Lisette setzt Kaffee und Kuchen auf den Tisch.)

Albert:
Wie dieses Mädchen und Anne sich gleichen!
Schier abgedruckt von der andern Gesicht.
Tracht, nicht Gestalt steht im wendischen Zeichen:
Wo denn erblickten zuerst Sie das Licht?

Lisette:
Auf einem Spreekahn! Halb bin ich Zigeuner;
heimatlos sind durch die Welt wir geirrt.
Dann starb die Mutter, der Vater war Schreiner,
auch manches andre; jetzt ist er Wirt.

Marie:
Mir fällt die Aehnlichkeit auf als erstaunlich.
Schreinergeselle! Vielleicht ist es er?
Roland er nannte sich, Hautfarbe braunlich,
unstätes Auge, die Hände oft schwer.

Lisette:
Stimmt! so der Vater sieht aus und so haut er!

Anne:
Ist er mein Vater? Du Schwester, Lisett!

Albert:
Ruhe! Hier schweigt, während ich rede lauter;
Gentleman Roland verfällt der Vendett.
(Albert tritt vor, zieht den Säbel;
Anne ergreift seinen Arm)

— — — — — — — — — —

Aus der Praxis

Annahmen

Kurt Küchler: Sommerspuk, Vieraktiges Lustspiel. Hamburg, Thaliatheater.

Ernst Rosmer: Achilles, Schauspiel. München, Hoftheater.

Wilhelm von Scholz: Der Gast, Ein deutsches Schauspiel. Weimar, Hoftheater.

Hermann Stein: Existenzen, Schauspiel. Hamburg, Thaliatheater.

Kary Towska: Fingerhut, Vieraktiges Lustspiel. Meiningen, Hoftheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

24. 9. Julius Falkenstein und Ferry Körner: So ein Filou! Schwank. Wien, Bürgertheater.

Adolf Wilbrandt: Das Bild zu Saïs, Fünfaktiges Drama. Rostock, Stadttheater.

2) von übersetzten Dramen

Emmerich Földes: Die Herren Beamten, Dreiaktiges Gesellschaftsbild. Wien, Deutsches Volkstheater.

Hermann Heijermans: Die neue Sonne, Vieraktiges Schauspiel. Berlin, Schauspielhaus.

Gustav Wied: Der alte Pavillon, Vieraktiges Schauspiel. Dresden, Hoftheater.

Neue Bücher

Walter Kühn: Shakespeares Tragödien auf dem deutschen Theater im achtzehnten Jahrhundert. München, Hans-Sachs-Verlag . 45 S. M. 1.50.

Stefan Zweig: Emile Verhaeren. Leipzig, Inselverlag. 218 S.

Dramen

Ernst Ritter von Dombrowski: Narrenliebe, Ein deutscher Wahn in drei Aufzügen mit einem Vor- und einem Nachspiel. München, Rubin-Verlag. 102 S.

Emile Verhaeren: Drei Dramen (Helenas Heimkehr, Philipp der Zweite, Das Kloster). Leipzig, Inselverlag. 191 S.

Zeitschriftenschau

Gustav Adolph: Die Kulturbilanz des harzer Bergtheaters. Blaubuch V, 38.

Karl Bleibtreu: Die Shakespeare-Rutland-Theorie. Deutsche Bühne II, 14.

Lothar Brieger - Wasservogel: Das Theater und die moderne Kunst. Deutsche Bühne II, 14.

Lori Buchau: Julius von Werther. Allgemeine Zeitung CXIII, 35.

Paul Casper: Schiller als Humorist und Satiriker. Erwinia XVII, 11, 12.

Fritz Droop: Josef Kainz. Masken VI, 4.

Adolf Grote: Zur Beurteilung Wedekinds. Masken VI, 4.

Erich Harnack: Ueber das Problem der Vererbung in Schillers ‚Braut von Messina‘. Internationale Wochenschrift IV, 36.

Hermann Kienzl: Josef Kainz. Blaubuch V, 38.

Paul Landau: Der Meister (Friedrich Ludwig Schröder). Der neue Weg XXXIX, 38.

Max Morold: Josef Kainz. Wage XIII, 39.

Gustav Werner Peters: Der Wahnsinn auf der Bühne. Deutsche Bühne II, 14.

William Wauer: Die Erziehung zur Schauspielkunst. Deutsche Bühne II, 14.

Friedrich Weber-Robine: Szenische Effekte. Deutsche Bühne II, 14.

Hugo Willenbücher: Antonio und Leonore Sanvitale in Goethes ‚Torquato Tasso‘. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXIV, 8.

Berthold Wolf: Josef Kainz. Der neue Weg XXXIX, 38.

Engagements

Brandenburg (Neues Theater): Kurt Berend.

Dresden (Hoftheater): Heinrich Marlow.

Frankfurt an der Oder (Stadttheater): Ph. Orlemann.

Hamburg (Neues Theater): Julius Wiese 1910/11.

Hannover (Deutsches Theater): Mia Hellmuth 1910/13.

Hirschberg (Stadttheater): Kurt Agté 1910/11.

Bilanzen

Lessingtheater

Am 31. August schloß das sechste Spieljahr unter der Direktion Otto Brahm. Es brachte fünf Novitäten, von denen Hermann Bahrs Lustspiel ‚Das Konzert‘ 116, Ernst Hardts preisgekröntes Drama ‚Tantris der Narr‘ 74 Aufführungen erfuhren; Max Dreyers Schauspiel ‚Des Pfarrers Tochter von Streladorf‘ ging 12 Mal in Szene, Gerhart Hauptmanns soziales Drama ‚Vor Sonnenaufgang‘ 9 Mal. Bernard Shaws Groteske ‚Heiraten‘ gelangte 3 Mal zur Darstellung; außerdem wurde Schnitzlers Einakter ‚Die Gefährtin‘ für das Lessingtheater neu aufgenommen und 12 Mal gegeben. Der Ibsen-Zyklus, dreizehn Werke des Dichters umfassend, wurde auch in diesem Jahre wieder vorgeführt. Von früher gegebenen Stücken Gerhart Hauptmanns gingen ‚Hannele‘, ‚Die versunkene Glocke‘, ‚Der Biberpelz‘ und ‚Die Weber‘ in Szene. Im ganzen wurde Ibsen an 64 und Hauptmann an 46 Abenden gegeben. Ferner gelangten noch ‚Zwischenspiel‘, ‚Der König‘, ‚Rosenmontag‘ und der ‚Raub der Sabinerinnen‘ zur Aufführung. Insgesamt wurden 300 Abend- und 42 Nachmittagsvorstellungen gegeben.

Die Presse

1. Hermann Heijermans: Die neue Sonne, Schauspiel in vier Akten. Schauspielhaus.

2. Björnstjerne Björnson: Wenn der junge Wein blüht, Lustspiel in drei Akten. Lessingtheater.

Vossische Zeitung

1. Alles in diesem seltsamen Stück schwankt, wechselt den Schwerpunkt, lockt und flieht unser Interesse, ermüdet, ja quält uns.

2. Es hätte Björnson wahrscheinlich nicht gekränkt, wenn man das leichte Lustspiel, das nur anrührt und nichts erschöpft, einen Schwank genannt hätte.

Lokalanzeiger

1. Die Kritik tut gut daran, über das verfehlte Werk des verdienstvollen Autors mit achtungsvollem Schweigen rasch vorüberzugehen.

2. Ein merkwürdig jugendlicher Humor durchweht die letzte Schöpfung des greisen Dichters.

Börsencourier

1. Das Schauspiel wäre seiner Natur nach eine literarische Mittelstandsschöpfung, auch wenn es innerlich gehaltvoller, lebendiger und technisch geschickter wäre.

2. Wie glücklich vertragen sich Ernst und Groteske.

Morgenpost

1. Das wenig ausgiebige unerquickliche Thema ist von Heijermans in oft quälender Breite und Umständlichkeit bearbeitet.

2. Eine im Grunde harmlose, mit kleinen Lüsteleien nur obenhin spielende Komödie.

Berliner Tageblatt

1. Aus einer breit und breiter angelegten Zustandsschilderung wuchs eine Handlung auf, die ergreifen sollte und doch nur quälte.

2. Ein richtiges, trotz einigen Verschwommenheiten und Zerflatterungen tüchtiges Theaterstück voll Komik der Situation, voll Humor des Wortes und der Gestaltung.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 41
13. October 1910

Theatralik / von Hans Wantoch

Durch das Phänomen der jüngsten Dramatik, welche die sinnfällige Gebärde, den starken Ausdruck liebt, blitzt das Problem der Theatralik wieder im Brennpunkt der künstlerischen Teilnahme auf. Die Einklammerung dieses Begriffs in feste, sichere Grenzen dünkt uns um so mehr vonnöten, als Theatralik zum Schlagwort (im handgreiflichen Sinn) geworden ist, mit dem eine dilettantische Kennerschaft Werke echten Künstlertums erdrosselt. Die nüchterne, unauffällige Dramatik des Naturalismus und die ganz nach innen gewandte Theaterdichtung der Ibsenschüler hat unter der Anschuldigung effektvoller Berechnung alles Starke verworfen, den Begriff Theatralik ganz nach außen gekehrt und aus dem Unkünstlerischen weit ins Künstlerische hineingespannt. Gleich unkritische und im Wesen völlig verwandte Ausdehnung hat der verketzernde Schrei ‚Anekdote!' in der Malerei gerade von dem empfindlichern Publikumsteil erfahren. Hier und dort fühlen diese Menschen, daß unkünstlerische Mittel eine kunstähnliche Wirkung, eine Panoptikumswirkung, wecken. Der empfänglichere Laie denkt bei einem solchen Bühneneffekt: lebensunwahr; denn seine Maßstäbe für dichterische Werte sind aus der Erfahrung des Daseins geborgt. Der Alltag muß ihm den Sinn der Kunst, und nicht umgekehrt die Kunst den Sinn des Alltags bekräftigen und erhellen. Er weiß nicht, daß die sogenannte Lebenswahrheit keine Kunstwahrheit, sondern nur eine Kunstwahrscheinlichkeit ergibt.

Gleichwohl ist er im Recht, sich von der überrumpelnden Wirkung der Theatralik verletzt zu fühlen. Es ist aber eine Fehlvorstellung, das Abstoßende im Brutalen, Krassen zu sehen; denn nur aesthetenblasse Empfindsamkeit kann glauben, daß das farbige Spiel der Szene jenseits der Geschmacksgrenze hinrolle. Wir aber lieben den sinnvoll geordneten Kampf der Gegenkräfte mit heißerm Begehren als der Mensch von gestern und vorgestern, und opfern weder Glosters Blendung, noch Johannis Enthauptung und den Bergsturz vor der Kirche des Pfarrers Sang. Das Robuste gilt uns nicht als theatralisch; und gerade das Elementarereignis in ‚Ueber unsre

Kraft' erscheint uns als kunstökonomische Notwendigkeit, als grandiose Entspannung latenter Empfindungsbeklommenheit, die eine alttestamentarisch parallelisierende Sprache, eine ungewöhnliche, exotische Umgebung, ein Miterleben letzter seelischer Verschwiegenheiten in uns angehäuft hat. All dieses Außerordentliche in Natur und Mensch und Worten drängt zu einer Affektentladung im Außerordentlichen.

Die Wirkung der Theatralik ist entgegengesetzter Art. Sie entspannt nicht, sondern weckt Erwartungen und läßt besorgt und voll Bangigkeit zwischen zwei Möglichkeiten irren. Aber auch dieses furchtvolle Schwanken sprengt das Problem noch nicht auf. Der Apfelschuß Tells ist kein Galerieköder. Wenn aber in Nicodémis ‚Zuflucht' der am Schluß „zugereisten", herzkranken Mutter des Künstlers verborgen bleiben soll, daß das Band seiner Ehe zersprungen ist: so hat diese Ankunft nur den Zweck, Gefühlswirkungen stärksten Kalibers zu wecken, zu deren Entstehung der Autor nichts als den Auftritt einer neuen Person beigetragen hat. Die Teilnahme biegt plötzlich von dem Schicksal des Künstlerpaares zu der gewiß ebenso ehrenwerten wie dichterisch überflüssigen Matrone ab, die im Gesamtwerk blos die Bedeutung eines Spannungserregers hat.

Wie durch die Anekdote in der Malerei wird auch in solchen theatralischen Fällen durch ein unkünstlerisches Mittel eine Gefühlswirkung beabsichtigt. Farben und Formen sind für den Maler die Ausdrucksträger seiner Empfindung, und es durchbricht das einheitliche Kompositionsgesetz seines Werkes, wenn er etwa durch die Gruppierung seiner Personen, durch ihre (rein stofflichen) Beziehungen zueinander Empfindungen übermitteln will, die in Farben und Formen, den künstlerischen Mitteilungsmitteln, nicht beschlossen sind. Das künstlerische Empfindungsmedium des Dramatikers ist die einheitliche, gegensätzlich angeordnete Wortfolge der handelnden Personen, deren wechselseitige Einwirkung wir fühlend miterleben. Im Idealfall (wie etwa in Eulenbergs ‚Ritter Blaubart') setzt dieser Gefühlsstrom mit dem ersten Satze ein. Theatralik empfinden wir, wenn aus ihm eine jähe, unvermittelte Welle auftaucht, deren Woher in nichts Früherem begründet liegt. Die Theatralik zersprengt das Gesamtwerk wie der Bruch im Charakter das organische Werden einer Einzelgestalt. Der Laie sagt ‚lebensunwahr' und will damit einen Verstoß gegen die Psychologie, das heißt: gegen die Darstellung eines Menschen als Notwendigkeit seines immanenten Gesetzes ausdrücken. Theatralik bedeutet nichts als eine effektvolle Durchbrechung des eigenen, innewohnenden Kompositionsgesetzes, unter dem das Werk steht. Wie in der Malerei durch die Anekdote, wird durch sie in der Bühnendichtung etwas übermittelt und mitgeteilt, was außerhalb der organischen Mitteilungsmittel liegt — nur daß der unkünstlerische Bluff im Gemälde lokal, im Drama temporal eingesprengt ist.

Klassische Lustigkeiten bei Reinhardt

Er ist endlich wieder selber da; und das ist unter allen Umständen ein Segen. Ein Segen, dessen wir doppelt teilhaft werden. Die Hollaenders rücken in den Hintergrund, aus dem sie sich nie hätten vorwagen dürfen, und im Vordergrund wird eine Kunst gemacht, die man um so gieriger einsaugt, je länger man sie entbehren mußte. Aus dem Vorhang des Kammerspielhauses winden sich Musikanten im Kostüm des Jahres 1664, die rechts vor der Bühne ein kleines Orchester begründen und eine leichte Rokokoweise (von Einar Nilson) beginnen. Es ist mit eins eine anmutige Komödiennote angeschlagen, und wenn Herr Victor Arnold nach dem Takt der Musik auf die Bühne getänzelt kommt, um sie nicht wieder zu verlassen, so ist diejenige Stimmung da und erhält sich, die zugleich die Stimmung eines Molièreschen Lustspiels und eines Reinhardtschen Lustspiels ist. Nichts von Gewaltsamkeit. Mit behutsamer Liebe wird das kleine Stück vor uns auseinandergefaltet. Auf einem Platz, der — das ist die ganze Szenerie — von drei bunten Häuserfronten eingefaßt ist und zum Mittelpunkt eine Messinglaterne hat, stoßen auf den guten Sganarell alle die Leute, die ihm Gelegenheit geben, sich zu entwickeln und damit die einfache Handlung auszuspinnen, zu knoten und mit einem tragikomischen Ergebnis zu entwirren. Es ist einer von den Vorzügen der Aufführung, daß diese Tragikomik angedeutet, nicht ausgebeutet wird. Man braucht nur zu hören, in wie weichem, wie verschämtem Ton Herr Arnold von seiner Sehnsucht nach eigenen Kindern spricht; man braucht nur zu sehen, mit wie hilflos-traurigem Blick er es aufnimmt, daß seine Dorimene sich gegen Kinder erklärt; man braucht weiterhin, beim Hochzeitsreigen, nur ihn zu verfolgen, statt der Galane, die ihm der Reihe nach die Braut entführen, um erst gar keine Zweifel über seine Eheschicksale in ihm aufkommen zu lassen: und man wird zugestehen, daß jede Verstärkung, die der Regisseur angebracht hätte, eine Abschwächung gewesen wäre. Aber auch die reine Komik wurde nicht übertrieben. Durch die Vorstellung hatte ein sicheres Stilgefühl eine unsichtbare Grenzlinie gezogen, die das Gebiet der formgebändigten Komödie von dem Gebiet der improvisierenden Farce schied, und vor dieser Grenzlinie machten selbst die robustesten Hanswürste des Ensembles Halt. Es lag wie ein Hauch von französischer Grazie auf allem, und besonders die heiter-verführerische Weiblichkeit der Frau Konstantin schien den letzten Rest deutscher Schwerfälligkeit überwunden zu haben und mit den reizendsten Wiege-

und Wippbewegungen geradeswegs aus Paris zu uns herübergeschwebt zu sein. Wenn Molière-Vorstellungen so aussehen wie Reinhardts ‚Heirat wider Willen‘ oder wie kürzlich der ‚Herr von Pourceaugnac‘ des Neuen Schauspielhauses, dann verstehe ich nicht, wie man sich darüber beklagen kann, daß bei uns augenblicklich zuviel Molière gespielt wird. Es ist spaßhaft, wie finster die tolerantesten Kritikermienen werden, sobald zufällig einmal ein paar anständige Stücke ein und desselben Autors hinter einander gegeben werden. Daß bei uns zu viel Lothar gespielt wird, hat noch niemand beklagt.

Nächstens wird man sich auch gegen Reinhardts Shakespeare-Pflege wenden. Er hat jetzt den Kursus der Lustspiele, durch den wir uns durchlachen müssen, um die ‚Komödie der Irrungen‘ vermehrt; und jedermann erwartete ein Fest. Was wir sahen, war ein Lustspiel mit aussetzender Lustigkeit. Shakespeare trifft gar keine, Reinhardt höchstens die halbe Schuld. Das Stück hat fünf Akte und fünf Schauplätze. Reinhardt hat daraus einen Akt und einen Schauplatz gemacht. Dieser ist ein Brückenbogen, der einem Hafen so vorgelagert ist, wie ihn kein Brückenbauer billigen oder bauen würde. Aber das geht uns und Reinhardt wirklich wenig an. Wir sehen jenseits dieses Bogens spielzeughafte Schiffchen liegen, sehen rechts und links schwarz-weiße Häuser von zeitloser Machart stehen und wissen, daß uns eine Märchengegend vorgezaubert wird. Ueber den Brückenbogen huschen und springen, mit phantastisch hohen Kopfbedeckungen und mit wunderlichen Beleuchtungskörpern in den Händen, bald halbnackte, bald ganz schwarze Gestalten, die zunächst nichts zu bedeuten scheinen als sich selber. Tatsächlich sind sie für Atmosphäre und Tempo des Stückes wesentlich. Reinhardt hat mit seinem immer wieder und noch immer mehr erstaunlichen Instinkt für den spezifischen Ton jedes Dramas herausgefunden, daß die ‚Komödie der Irrungen‘ einen Rhythmus des Flackerns hat und auf der Bühne bekommen muß. Diesen Rhythmus zu erzielen, hilft jede Einzelheit mit. Darum ist es auch keineswegs falsch, daß nur eine schmale Lücke auf der rechten Seite dazu dient, das Menschengewimmel auf die Bühne und von der Bühne wieder herunter zu lassen. Dies ständige Gedränge erzeugt eine Unruhe, die in solchem Grade vielleicht gar nicht beabsichtigt, auf alle Fälle aber äußerst charakteristisch ist. Es wäre nur fehlerhaft, wenn in der allgemeinen Wirrnis auch wir die Dromios und Antipholusse nicht mehr auseinanderhalten könnten. So lange die beiden Herren des Spiels und die beiden Rüpel des Spiels diese Gefahr vermeiden wollen, vermeiden sie sie. Erst zum Schluß kopiert für ein paar Augenblicke Moissi seinen Zwil-

lingsbruder Waßmann so vollendet, daß wir selber irre werden. Im Grunde sollte es dem Mimen, der kleiner ist als sein Autor, nicht erlaubt sein, auf diese Art die künstlerische Form zu sprengen und sich über eine Dichtung, und sei es eine Posse, zu stellen. Aber dies hier wirkte als erlesene Pointe und rief den Sturm der Heiterkeit hervor, der sich bis dahin kein einziges Mal erhoben hatte.

Dafür also trifft den Shakespeare keine und den Reinhardt nur die halbe Schuld. Er inszeniert einen vergnüglichen Molière und einen vergnüglichen Shakespeare und steckt zu tief in seiner Arbeit, um zu merken, daß die eine Vergnüglichkeit den Eindruck der andern nicht verstärkt, sondern aufhebt. Der Gehalt dieser beiden Nebenwerke ist nicht so groß, daß er einen Abend füllen könnte. Man lacht sich bei Molière gehörig ein und spürt bei Shakespeare plötzlich, daß man ein leeres Dauergrinsen im Gesichte hat. Bei umgekehrter Reihenfolge wär' es umgekehrt. Das hätten Reinhardts Dramaturgen auf den Proben sehen müssen. Eine Mahlzeit von drei Stunden ist nicht mit Lucca-Augen zu bestreiten. Entweder dem Shakespeare oder dem Molière hätte man ein Drama oder doch ein menschlich tieferes Lustspiel voranschicken sollen. Das Hoftheater hat die ‚Komödie der Irrungen' nach den ‚Geschwistern' gespielt und sie dadurch viele Jahre im Repertoire gehalten. Reinhardts Vorstellung ist, auch ohne Vollmer und Matkowsky, unvergleichlich besser und wird trotzdem verschwinden, wenn man sie nicht noch jetzt mit irgend einem ernsten Stück zusammenkoppelt. Genau dasselbe wünscht man sich für den Molière. Dann hätten wir statt eines überlustigen Abends, der nicht existieren kann, zwei halbe lustige, die ein langes Leben führen würden.

Melancholie / von Max Brod

Weißer Engel, der du bist,
Lerne mich beschützen,
Wolle mir in mancher Frist
Durch Befreiung nützen.

Leise bin ich eingeengt,
Doch in festen Spangen.
Was die Welt beschränkt und lenkt,
Hat auch mich gefangen.

Niemals weiß ich, was da wirkt,
Doch es wirkt nicht minder,
Es verbirgt sich und umzirkt
Mich, ich bin ein Blinder.

Ohne Klang, in leisem Gang
Will mein Glück verblättern.
Alle Bäume wurden krank,
Wie durch Zauberlettern.

Liebst du mich, ich weiß es nicht.
Manches doch gesprochen
Wurde, was mir Jubel flicht
Durch die stillsten Wochen.

Lieb ich dich? Ich weiß es nicht ..
Engel meiner Tage,
Dein ist alles: Welt und Pflicht,
Was ich tu und sage.

Aus einem ‚Tagebuch in Versen', das bei Axel Juncker in Berlin erscheint

Besser als Shakespeare? / von Bernard Shaw

Shakespeares ‚Antonius und Cleopatra‘ muß notwendigerweise für den echten Puritaner ebenso unerträglich sein, wie es unbestimmt peinigend für den gewöhnlichen gesunden Bürgersmann ist, weil hier Shakespeare, nachdem er ein getreues Bild des durch Ausschweifungen zerstörten Kriegers und der typischen Buhlerin, in deren Armen solche Männer zugrunde gehen, gegeben hat, schließlich alle seine gewaltige rhetorische Macht und sein ganzes Bühnenpathos aufbietet, um des Liebes kläglichem Ende eine theatralische Erhabenheit zu verleihen und törichte Zuschauer zu überzeugen, daß das Paar wohl daran tat, die Welt aufzugeben. So etwas Verkehrtes kann nur von echten Antoniussen und Cleopatren ertragen werden (man wird sie in jedem Wirtshaus finden), die zweifellos recht gern von irgend einem Dichter in unsterbliche Liebende verwandelt werden möchten. Wehe dem Dichter, der zu einer solchen Torheit hinabsteigt! Das Los des Mannes, der das Leben sieht, wie es ist, und romantisch darüber denkt, ist Verzweiflung. Wie gut kennen wir den Schrei dieser Verzweiflung! Vanitas vanitatum, alles ist eitel! stöhnt der Prediger, wenn ihn das Leben endlich gelehrt hat, daß die Natur nicht nach seiner Moralistenmelodie tanzen will. Die Zeit der Geduld mit Schriftstellern ist sicherlich vorbei, die, wenn sie zu wählen haben, ob sie das Leben in Verzweiflung aufgeben oder die lumpigen moralischen Küchenwagen wegwerfen sollen, mit denen sie das Weltall abzuwägen suchen, abergläubisch bei der Wage bleiben und den Rest ihres Lebens, das sie zu verachten vorgeben, damit verbringen, daß sie die Stimmung der Menschen zerstören. Aber selbst im Pessimismus gibt es eine Wahl zwischen intellektueller Ehrlichkeit und Unehrlichkeit. Hogarth zeichnete den Wüstling und die Hure, ohne ihr Ende zu verherrlichen. Swift, der unser System der Moral und der Religion annahm, gab uns das unvermeidliche Verdikt dieses Systems durch den Mund des Königs von Brobdingnag und beschrieb den Menschen als den Yahoo (das Exemplar einer tierischen Rasse in Menschengestalt), der seinen Vorgesetzten, das Pferd, mit jeder Handlung shockierte. Und Strindberg, der einzige lebende echte Dramatiker vom Geiste Shakespeares, zeigt, das der weibliche Yahoo, mit romantischen Maßen gemessen, gemeiner ist als ihr männlicher Gimpel und Sklave. Ich achte diese energischen Tragikomödianten. Sie sind logisch und wahr. Sie zwingen einen, der Tatsache ins Antlitz zu sehen, daß man entweder ihre Schlußfolgerungen als triftig annehmen (in welchem Falle es feig ist, das Leben fortzusetzen) oder zugeben muß, daß die Art und Weise, in der man über ein Betragen urteilt, lächerlich ist. Aber wenn unsre Shake-

speares und Thackerays die Sache zu einem wirren Ende führen, dadurch, daß sie jemand töten und einem die Augen mit dem Taschentuch des Leichenbegängnis-Unternehmers bedecken, das mit irgend einer pathetischen Phrase gehörig gezwiebelt ist, wie etwa: „Die Schar der Engel singe dich zur Ruhe“ oder dergleichen, dann habe ich gar keinen Respekt vor ihnen: solche rührselige Kniffe können wohl Teesäufern imponieren, aber nicht mir.

Ueberdies habe ich einen technischen Einwand dagegen, daß man geschlechtliche Verblendung zu einem tragischen Thema mache. Die Erfahrung lehrt, daß sie nur wirksam ist, wenn man sie komisch faßt. Wir können wohl eine Frau Hurtig, die ihr Silbergeschirr aus Liebe zu Falstaff verpfändet, ertragen, aber nicht einen Antonius, der aus Liebe zu Cleopatra aus der Schlacht von Actium davonläuft. Man lasse dem Realismus seine Darstellung, der Komödie ihre Kritik und selbst der Unzucht ihr Wiehern auf Kosten geschlechtlicher Verblendung, wenn es sein muß; aber von uns zu verlangen, unsre Seelen ihrem verderblichen Blendwerk zu überlassen, sie anzubeten, sie zu vergöttern und vorzugeben, daß sie allein unser Leben lebenswert machen, ist nichts als wahnsinnig gewordene Erotik — womit verglichen Falstaffs unverherrlichte Trunkenheit und Hurerei achtbar und rechtschaffen ist.

In meinem Caesar habe ich einen Charakter benützt, mit dem Shakespeare mir bereits zuvorgekommen ist. Aber Shakespeare, der die menschliche Schwäche so gut kannte, kannte niemals die menschliche Stärke des Caesaren-Typus. Sein Caesar ist eingestandenermaßen ein Fehlgriff; sein Lear ist ein Meisterstück. Die Tragödie der Enttäuschung und des Zweifels, des Todeskampfes um eine Fußbreite auf dem Flugsand, hervorgerufen durch eine scharfe Beobachtung, die die von ihr so richtig der Natur beigelegten Attribute der Moral und der Anständigkeit als wahr zu erweisen sucht, die Tragödie des treulosen Willens und der scharfsichtigen Augen, die zu blenden der treulose Wille zu schwach: all das kann uns wohl einen Hamlet oder Macbeth zustandebringen und von Seiten literarischer Herren großen Beifall eintragen; aber das gibt keinen Julius Caesar. Caesar war nicht in Shakespeare noch in der jetzt schnell verblassenden Epoche, die er inauguriert hat. Es hat Shakespeare keinen Schmerz verursacht, Caesar aus rein technischen Gründen nach unten zu dichten, um Brutus nach oben zu dichten. Und was für einen Brutus! Ein vollkommener Girondin spiegelt sich da in Shakespeares Kunst — zweihundert Jahre, bevor die wirkliche Sache zur Reife gedieh, und schwätzt und geht auf Stelzen und bekommt von den derbern Antoniussen und Octaviussen seiner Zeit, die wenigstens den Unterschied zwischen Leben und Rhetorik kannten, wie es sich gehört, den Kopf vor die Füße gelegt.

Man wird sagen, daß diese Bemerkungen keinen andern Zweck haben können, als den, meinen Caesar dem Publikum als eine Ver-

besserung von Shakespeares Caesar anzubieten. Und in der Tat, das ist genau ihr Sinn. Aber hier möchte ich doch jenen Schreibern, die sich so oft gegen meine Kritiken Shakespeares als Lästerungen einer bis jetzt unangetasteten Vollkommenheit und Unfehlbarkeit verwahrt haben, einmal einen freundschaftlichen Wink geben. Solche Kritiken sind nicht neuer als das Glaubensbekenntnis meines vom Teufel besessenen Puritaners oder meine Wiederbelebung der Scherze von Cool as Cucumber. Zu große Ueberraschung darüber verrät eine zu beschränkte Bekanntschaft mit der Kritik Shakespeares. Laßt euch doch nicht irreführen durch die Shakespeare-Schwärmer, die seit seiner eigenen Zeit von seinen Stücken genau so entzückt gewesen sind, wie sie über eine besondere Taubenzucht entzückt gewesen wären, wenn sie niemals lesen gelernt hätten. Seine echten Kritiker, von Ben Jonson bis Frank Harris, haben sich von einer so gearteten Vergötterung immer eben so fern gehalten wie ich.

Was unsre gewöhnlichen unkritischen Mitbürger betrifft, so sind sie in diesen drei Jahrhunderten langsam vorwärts getrottet bis zu dem Punkt, den Shakespeare mit einem Sprung im Zeitalter der Elisabeth erreichte. Heutzutage sind die meisten so weit oder ungefähr dort angelangt, mit dem Resultat, daß seine Stücke endlich anfangen gespielt zu werden, wie er sie geschrieben; und die lange Reihe schmachvoller Possen, Melodramen und Bühnenaufzüge, die Schauspielerdirektoren von Garrick und Cibber an bis zu unsern eigenen Zeitgenossen aus seinen Stücken herausgehackt haben, wie Bauern Hütten aus dem Colosseum herausgehackt haben, beginnen von der Bühne zu verschwinden. Es ist eine bezeichnende Tatsache, daß die Shakespeare-Verstümmler, die niemals überzeugt werden konnten, daß Shakespeare sein Geschäft besser als sie verstand, immer seine fanatischen Anbeter gewesen sind. Ich bin ein viel zu guter Anhänger Shakespeares, um es jemals Sir Henry Irving verzeihen zu können, daß er eine Fassung des ‚König Lear' herausbrachte, die so verstümmelt war, daß die zahlreichen Kritiker, die das Stück nie gelesen hatten, der Geschichte Glosters nicht zu folgen vermochten. Diese Anbeter des Barden müssen Forbes Robertson für verrückt gehalten haben, weil er Fortinbras der Bühne wiedergewann und Hamlet so ungestrichen spielte, als er nur konnte, statt so gestrichen wie möglich. Und der augenblickliche Erfolg des Wagnisses hat ihren Sinn wahrscheinlich nicht weiter als dahin geändert, daß sie das Publikum für verrückt hielten. Es war das Zeitalter der groben Unkenntnis Shakespeares und der Unfähigkeit, sein Werk aufzunehmen, das die uns nun vertrauten unterschiedslosen Lobeshymnen hervorbrachte. Es war die Wiederbelebung der echten Kritik jener Werke, die mit der Bewegung zusammentraf, echte statt illegitime und alberne Vorstellungen seiner Stücke zu geben. So viel über die Bardenverhimmelung.

(Schluß folgt)

Das Stellenvermittlergesetz / von Richard Treitel

(Fortsetzung)

§ 5 ist von einschneidender Bedeutung. Absatz 2 und 3 lauten:

> Eine Gebühr darf nur erhoben werden, wenn der Vertrag infolge der Tätigkeit des Vermittlers zustandekommt. Haben beide Teile diese Tätigkeit in Anspruch genommen, so ist die Gebühr von dem Arbeitnehmer zur Hälfte zu zahlen. Eine entgegenstehende Vereinbarung zu Ungunsten des Arbeitnehmers ist nichtig.
>
> Neben den Gebühren dürfen Vergütungen andrer Art nicht erhoben werden. Die Erstattung barer Auslagen darf nur insoweit gefordert werden, als sie auf Verlangen und nach Vereinbarung mit dem Auftraggeber verwendet und als notwendig hinreichend nachgewiesen sind.

Das Gesetz statuiert also Teilung der Provision zwischen den Direktoren und den Schauspielern. Direktor und Schauspieler sollen je die Hälfte der Provision an den Agenten zahlen. Ein altes Sehnen ist damit erfüllt. Seit Jahren kämpfte man um diese Errungenschaft.

Ist aber dieses langersehnte Ziel wirklich errungen? Es haben sich darüber schon verschiedene Meinungen gebildet. Es wird auf die Auslegung des Begriffes „in Anspruch nehmen" ankommen. Nach den Intentionen des Gesetzgebers, die deutlich ausgesprochen sind, sollen beide Teile die Provision zahlen. Jeder Auftrag an einen Agenten soll als Inanspruchnahme angesehen werden. So unzweifelhaft dies nach den Motiven ist, so wenig kann man Zweifel unterdrücken gegenüber dem klaren Wortlaut des Gesetzes. Es wird abzuwarten sein, auf welche Seite sich die Rechtsprechung stellen wird.

Bei diesem Paragraphen wird man sich verschiedenes merken müssen. Einmal, daß es nicht mehr die alten feststehenden Provisionsgebühren von 5 oder 10 Prozent gibt, an die jedermann gewöhnt war. Der Handelsminister hat einen Staffeltarif eingeführt, der folgende Provisionssätze vorsieht:

> 3 Prozent, wenn die monatliche Vergütung bis 150 Mark,
>
> 4 Prozent, wenn die monatliche Vergütung mehr als 150 bis 300 Mark,
>
> 5 Prozent, wenn die monatliche Vergütung mehr als 300 Mark beträgt.

Bei Prolongationen und Reengagements, wenn diese durch die Tätigkeit des Vermittlers zustandegekommen sind, sind längstens auf drei Jahre die Hälfte der obigen Provisionssätze zu zahlen. Bei Vertragsabschlüssen für Vereins- und Privatfestlichkeiten sind 10 Prozent Provision zu zahlen. Der Stellenvermittler darf aber nicht, wie es

ab und zu vorgekommen ist, in solchen Fällen als Unternehmer auftreten.

Neben den Gebühren dürfen Vergütungen andrer Art nicht erhoben werden.

Die Erstattung barer Auslagen kann unter recht verschiedenen Bedingungen gefordert werden: nämlich dann, wenn sie auf Verlangen und nach Vereinbarung mit dem Auftraggeber verwendet und als notwendig hinreichend nachgewiesen sind. Wie man sieht, müssen vier Bedingungen erfüllt sein. Ein Agent kann nicht ohne weiteres Erstattung von Reisen verlangen, die er vielleicht im Interesse eines seiner Klienten unternommen hat. Er kann auch nicht ohne weiteres Rückerstattung der für Telegramme aufgewendeten Kosten verlangen. Der Klient muß die Absendung der Telegramme gefordert haben oder mit der Reise einverstanden gewesen sein. Aber auch dann kann Ersatz nur gefordert werden, wenn entweder ein bestimmter Betrag vereinbart worden ist, oder wenn die Reise als notwendig nachgewiesen wird, und wenn der Agent genau Rechnung legt, wie er das Geld ausgegeben hat, dessen Rückerstattung er verlangt. Es ist anzunehmen, daß die Agenten sich vielfach die baren Auslagen werden erstatten lassen, indem sie sich in Reversen all das Erforderliche von vornherein unterschreiben lassen.

§ 9 behandelt die Fälle, in denen eine Rücknahme der Konzession erfolgen kann. Diese erfolgt, wenn sich aus Handlungen oder Unterlassungen des Stellenvermittlers, dessen Unzuverlässigkeit inbezug auf den Gewerbebetrieb oder seine persönlichen Verhältnisse ergibt. Es gilt hier dasselbe, was oben für die Frage der Erteilung der Konzession ausgeführt ist. Wird einem Agenten einmal die Konzession entzogen, so gilt das für das ganze Reich. Nach der Königlichen Verordnung, die zum Stellenvermittlergesetz herausgekommen ist, wird jede Konzessionsentziehung an eine Zentralstelle (das Polizeipräsidium zu Berlin) gemeldet, die solche Mitteilungen an die zuständigen Behörden weitergibt. Wer also erst einmal seine Konzession verloren hat, dürfte so leicht nicht wieder in die Lage kommen, Agenturgeschäfte zu machen. Dieser Paragraph wird sicherlich dazu beitragen, daß das Niveau des ganzen Standes sich hebt. Es soll damit nicht den anständigen und soliden Agenturen zunahegetreten werden. Aber man weiß, daß sich, auch zum Schaden dieser anständigen Agenten, Elemente in den Stand hineingeschoben haben, die besser entfernt würden.

Das Gesetz statuiert noch besondere Fälle, in denen es eine Unzuverlässigkeit des Agenten sieht. Unzuverlässigkeit, sagt das Gesetz, ist stets anzunehmen, wenn der Stellenvermittler wiederholt bestraft ist, weil er die festgesetzte Gebührentaxe überschritten oder sich außer den taxmäßigen Gebühren Vergütungen andrer Art von dem Arbeitnehmer oder dem Arbeitgeber hat gewähren oder versprechen lassen.

Hiermit soll das Schmiergelderunwesen getroffen werden. Der Agent darf nichts annehmen, keine Geschenke, keine Gratifikationen, keine Ermunterungen für seine Tätigkeit. Der Schauspieler mag ihm versprechen, was er will — der Agent darf es nicht annehmen.

Die andern Bestimmungen des Gesetzes können übergangen werden. Auch die sehr zahlreichen Strafbestimmungen, die in § 12 des einzelnen nachgelesen werden können, und die im Zusammenhange mit § 9 eine besondere Bedeutung für die Agenten haben.

*

An diesen gesetzlichen Bestimmungen, die, wie man erkannt haben wird, viele und einschneidende Neuerungen bringen, hat der Minister für Handel und Gewerbe, auf Grund der Ermächtigung in § 8 des Gesetzes, Ausführungsbestimmungen erlassen, die an Härte für die Agenten nichts zu wünschen übrig lassen. Von diesen Vorschriften sollen hier nur einige besonders wichtige Neuerungen erwähnt werden. An ihnen kann man zugleich ersehen, wie weit die Behörden in den ganzen Geschäftsbetrieb eingedrungen sind. In diesem Zusammenhang gewinnen die an sich recht trockenen Bestimmungen über die Bücherführung der Agenten ein gewisses Interesse. Der Agent mußte schon früher Bücher führen, in die die Aufträge von Stellungsuchenden einzutragen waren. Man weiß, wie diese Bücher geführt wurden.

Nun stelle man sich folgenden Fall vor, der ja überaus häufig vorgekommen ist. Ein Agent besucht mit einem Direktor zusammen ein Theater. Dem Direktor gefällt irgend ein Schauspieler. Er bittet den Agenten, sich möglichst umgehend mit dem Schauspieler in Verbindung zu setzen und die erforderlichen Vorbereitungen zum Abschluß eines Engagements zu unternehmen. Der Agent hat natürlich im Theater kein Buch bei sich, in das er den Auftrag einschreiben könnte.

Selbst diesen Fall sieht die Ziffer 3 der Ausführungsbestimmungen vor. Die Ortspolizeibehörde kann nämlich den Stellenvermittlern die Anlegung von Interimsbüchern für solche Aufträge gestatten, bei denen es dahinsteht, ob der Stellenvermittler ihnen näher treten kann. Sobald der Stellenvermittler wegen dieser Aufträge etwas weiteres veranlaßt, sind sie unverzüglich in die Hauptbücher (A und B) einzuschreiben. Diese Eintragungen werden jetzt ein besonderes Interesse dadurch gewinnen, daß sich aus jedem derartigen Auftrag etwas für die Provisionspflicht ergibt. Jede Inanspruchnahme der geschäftlichen Tätigkeit des Stellenvermittlers gilt nämlich als Auftrag im Sinne dieser Vorschriften. Sobald also ein Direktor dem Agenten sagt: Er möge sich mit dem Schauspieler X. in Verbindung setzen, um die Vorbereitungen für ein Engagement zu treffen, ist auch ein Auftrag erteilt. Die Inanspruchnahme durch den Direktor würde zur Folge haben, daß der Direktor zur Hälfte provisionspflichtig wird.

(Schluß folgt)

Der junge und der alte Wedekind / von Harry Kahn

Der Fall Wedekind ist ein gefundenes Fressen für Professor Freud. Die ganze Theorie des wiener Psychiaters erscheint hier auf ein kristallklares Paradigma gebracht: ein künstlerisch begabter Mensch ist in der Jugend — ‚Frühlings Erwachen' beweist es zur Evidenz — von einem sexuellen Erlebnis aufs tiefste erschüttert worden; und nun wird sein ganzes Werk weiter nichts als eine konzentrische Erweiterung dieses Erlebnisses; Wasserring an Wasserring rundet sich um diesen Steinwurf. Geschlechtsangst ist und bleibt die faculté maîtresse dieses Dichtermenschen. In allen seinen Stücken steht Wedekind selbst und ihm gegenüber das Weib. Wohlbedacht: das Weib; nicht ein Weib. Denn je öfter wiederholt, desto lebloser, blutleerer, allegorischer wird die weibliche Hauptgestalt, bis schließlich im ‚Erdgeist' eine Mauer statt eines Menschen in die Mitte des Geschehens hineingebaut wird. Im selben Maße aber wird der männliche Mittelpart immer lebendiger, blutnäher, persönlicher, bis zuguterletzt Wedekind heute, vom Beifallsjubel der Mitläufer bestimmt und vom Widerspruchsgejohl der Menge nur noch bestärkt, sich nicht mehr halten kann, selbst auf die Bühne springt und sich das, was er zuinnerst sagen möchte, als ein kaum mehr erträgliches Gemisch von Kaffeehausdiskussion und Ehezank, von der Leber redet. Das ist der formale Prozeß der Wedekindschen Scheinentwicklung, der natürlich mit einem psychologischen Hand in Hand geht. Nämlich ebenfalls in genauer Reziprozität steigert sich die Starrheit, die Instinktgewalt des Weibes und die Unsicherheit, die Willenswillkür des Mannes. Hier berührt sich Frank Wedekind sehr eng mit Friedrich Hebbel. Auch dessen ganzem Schaffen liegt, wie wissenschaftlich nachweisbar sein dürfte, ein einziges, sexuell allerdings nur sekundär betontes Erlebnis zugrunde; auch dem wächst in seinen Werken dies Erlebnis in die Weite und Breite. Genau wie Wedekind schafft Hebbel stets im Grunde nur sich und ein hypothetisches weibliches Widerspiel, und genau wie der wird er immer mehr vor seiner männlichen Gottähnlichkeit bange und der Naturähnlichkeit des Weibes inne. Dieselbe Linie geht von Holofernes zu Herodes wie von Fritz Schwigerling zu Doktor Schön; und Lulu und Rhodope haben allerletzten Endes nur verschiedene (zeitbestimmte) Vorzeichen. Blos war Hebbel, wie er das von seiner ersten Szene an durch die großartige Distanzierung und Durchdringung des eigenen Wesens beweist, ein ganz andrer Künstler und Denker als Wedekind. Künstler und Denker genug, den Abstieg zu einem Doktor Buridan weder aesthetisch noch psychologisch mitzumachen, sondern im Gegenteil zu versuchen, eine immer größere Ent-

fernung vom Einmalig-Persönlichen und eine wahrhafte Monumentalisierung des eigenen Innern zu erreichen. Hebbel war das, was, nach Hofmiller, Wedekind nicht ist: „der tiefe, durch Schmach verbitterte, durch Leiden geläuterte Geist, der überhaupt das Recht hat, sein höchst persönliches Geschick als Symbol hinzustellen und auf sich zu deuten mit jener Gebärde, mit der man auf Helden deutet, auf Wohltäter, Propheten, Heilande". Hebbel hatte, was Wedekind vor allem andern fehlt: Format. Wenn ‚Judith' und ‚Der Liebestrank' sich immerhin in eine Parallele rücken lassen — es wäre eine Blasphemie, ‚Die Zensur' mit dem ‚Moloch' in irgend eine Beziehung zu bringen. Obschon . . . .

In diesem einen Akt steckt wirklich der Stoff zu einer religiösen Tragödie großen Stils; ich will sie nur andeuten, indem ich diese nicht geschriebene Tragödie nach einer naheliegenden Analogie ‚Doktor Buridans Erweckung' nenne. Denn ich möchte beileibe nicht unter die Aus- und Hineindeuter geraten, die nicht zuletzt diesen Dichter veranlaßt haben, sich ernster zu nehmen, als es sein Wille, als es vor allem seine Stärke war, und ihn gezwungen haben, sich zu theoretisieren und damit zu petrifizieren. Ihm selbst hat, trotz des Untertitels, zweifellos blos wieder eine verschwommene Metaphysizierung seiner aus ‚Hidalla' am besten bekannten Körperkulturideen und seines in ‚Oaha' am stärksten verrannten Verfolgungswahns vorgeschwebt. Zwischen drei Personen von geradezu zensurwidriger Uninteressantheit und drei Szenen voll abgründiger Langweiligkeit wird das verhandelt, und nur äußerst selten leuchtet noch ein Funke von der Kraft auf, die den jungen Wedekind zu einer bleibenden Größe der Literaturgeschichte und seinen ‚Liebestrank' zur echtesten Groteske unsrer Zeit macht. Wohl ist die Fabel von dem russischen Wodkafürsten, der für seine Kinder aus Moskau einen Hauslehrer verschreibt, damit er ihm mittels eines nach Zigeunerrezept zusammengerührten Tristantrunks die Liebe seines Mündels, einer vor unausgegorener Erotik halbtollen Komteß, verschafft, etwas dünn; wohl wird die abenteuerliche Verzerrung aller Linien nicht immer recht durchgehalten, so daß öde Strecken entstehen: — aber dieser ‚Schwank' ist voll von witzigen Figuren und Situationen und hat vor allem ein unerhörtes Tempo, einen hinreißenden Rhythmus.

Gerade dieser wird im Kleinen Theater nicht übel getroffen; und es entstände so mit dem überwältigend komischen Rogoschin Rottmanns und seiner gleichwertigen Lebensgefährtin Grüning, trotz Abels Saftmangel, eine höchst anständige runde Vorstellung, wenn das unelegant und lärmhaft zur Schau getragene Anfängertum des (sicherlich begabten) Fräulein Ritscher nicht das Niveau drückte. ‚Zensur' wurde in der üblichen Weise von Herrn und Frau Wedekind gesprochen, während Max Landa spielte.

Wiener Premieren / von Alfred Polgar

Das Deutsche Volkstheater brachte weiter als Erstaufführung: ‚Festtage' von einem Herrn Bartalozzi, eine unwahrscheinlich alberne Komödie, von der ich nur berichte, um ein bischen von Fräulein Paula Müller schwärmen zu können. Die Sicherheit dieser jungen Dame auf allen Gebieten des Infantilen, ihre Virtuosität im Knospe-Darstellen, ihre Begabung, Duft und Flimmer zartester Mädchenschaft zu mimen, haben fast etwas Unheimliches. Wie großes Raffinement mag dazu gehören, um so vollendet das Lieblich-Einfache, das Unbewußte einer Siebzehnjährigen zu spielen! Und wie reif, wie ausgebildet muß die Technik sein, der die Darstellung des körperlich und geistig Unfertigen, in der Entwicklung Begriffenen so sicher gelingt!

Hierauf, zur Abwechslung, ein echter Buchbinder: ‚Die dritte Eskadron'. „Die Frauen haben dich alle gern", sagt Husarenoberleutnant Klitsch; worauf Husarenleutnant Edthofer erwidert: „Warum sollen mich die Frauen nicht gern haben?" Infolgedessen unterhielt sich das Publikum bei der ‚Dritten Eskadron' recht gut. Es bleibt trotzdem dunkel, zu welchem Zweck Herr Direktor Weisse diesen ungustiösen Haufen von faulen, abgestandenen, schmierigen Witzen in sein reinliches Haus schaffen ließ. Warum spielt das Deutsche Volkstheater Buchbinder? Antwort: Warum soll das Deutsche Volkstheater nicht Buchbinder spielen?

Schließlich ein neues ungarisches Drama: ‚Die Herren Beamten', ein Schauspiel in drei Akten von Emerich Földes. Die ungarische Provenienz ist leicht merkbar: an der ruppigen Energie, mit der die Komödie zusammengefügt ist, an der Uebersetzung und an der siegessichern, geradlinigen Selbstverständlichkeit, mit der die Kupplerin im Stück ihre irdische Sendung erfüllt. Herr Földes hat keine ungeschickte, wenn auch eine grobe, überderb zugreifende Hand fürs Theatralische. Eine rohe Gestaltungskraft (aber immerhin eine Kraft) ist am Werke; die Figuren des Stückes sind nicht blaß, im Gegenteil, sie tragen ein Kolorit, das in seiner knallenden Lebhaftigkeit an slowakische Bauernmalerei erinnert. Herr Földes hat Humor, leider auch Empfindung. Die brachte den letzten Akt lärmend zu Fall. Für den Okzident kommt das ungarische Stück, das sich sehr eingehend mit dem Beamtenelend befaßt, übrigens etwa anderthalb Jahrzehnte zu spät. Eine Komödie, in der es keine Amourschaft gibt, keine Liebe, nur Dalles! Es ist immerhin anregend. Und das am Hungertuch nagende Premierenpublikum des Deutschen Volkstheaters zeigte sich auch von dem abrollenden Jammer sehr erschüttert. Hier brillierte Herr Weiß, der ein Meister im sorgfältigen Auspacken orientalischer Gemütskisten ist. Kein Stückchen Wehmut geht da kaputt, und keine

Träne fließt daneben. Frau Galafrès spielt ein Frauchen, das nur sehr, sehr widerwillig zur Kupplerin geht. Ihrer reifen Kunst gelang es, auch dies plausibel darzustellen. Zu erwähnen ist Herr Jaro Fürth, der, in vortrefflicher Maske, die Charge eines geduckten, sich nach der kurzen Decke streckenden Beamten mit höchst charakteristischem, das Wesentliche treffendem Humor zeichnete. Im allgemeinen bin ich gegen Elendsstücke; und mehr für Bernstein-Komödien, in denen die Millionen goldig über die Szene rieseln, oder für Stücke, wie das jetzt im Lustspieltheater gespielte, wo der amerikanische Cousin das Scheckbuch aus der Tasche zieht und kurzweg fragt: „Ui viel uollen Sie?" . . . Das Theater, o Freunde, soll doch bekanntlich nicht in Niederungen hinabziehen, sondern zu reinen Höhen entrücken.

*

Das Theater in der Josefstadt und das Lustspieltheater, die Jarnoschen Bühnen, spielen wechselndes Repertoire, meist französisches Lustspiel. So kürzlich: ‚Die Knospe' von Feydeau, eine Komödie, in der auch, meist in ironischen Wendungen, viel von Kirche und Religion die Rede ist. Das Feydeausche Schauspiel bringt etwas ziemlich Neues: die süßliche Cochonnerie, die empfindsame Laszivität, die innige Zote. Die Komödie hat einen infamen Augenaufschlag; von ihr kann das nette Wort des pariser Chronisten gelten: quand elle lève ses paupières, il semble qu'elle retrousse ses jupes. Freilich, all dies Getue mit Frömmigkeit und Frömmelei, Magdalenen-Verzückung und Reinheit ist nicht einen Augenblick ernst gemeint, dient lediglich als Wirkung verstärkendes Kontrast-Weiß zum Brennrot-Sinnlichen. Der Weihrauch ist nicht Mittel zur Reinigung, sondern zur Durchschwülung der Atmosphäre. Man hat das auch in der Josefstadt verstanden und die bezüglichen Stellen der Komödie ganz leicht oder ganz possenhaft-übertrieben genommen. Von Gustav Marans stiller Komik erhielt der Abend seine hellsten Lichter.

Maran ganz allein ist es auch, der ‚O diese Leutnants!', einen gespenstisch altväterischen Schwank von Kurt Kraatz, erträglich macht. Er hat eine geniale Art, engen und armen Späßen die weiteste komische Perspektive zu geben. Man sollte es nicht glauben, daß in einem großstädtischen Theater über den Satz: „Wenn alle Frauen, die ihren Mann betrügen, bei Nacht als Gespenster umgingen, das wär' ein Gedränge!", daß über diesen Satz eine halbe Minute lang gelacht werden könne. Aber wenn Maran das sagt, schwingt so viel kleine suffisante Genugtuung in seinem Ton, so viel Freude an der Tatsache, und so viel Behagen, sie feststellen zu dürfen, daß alle heitern Vorstellungen, die dem Begriff ‚betrügende Frau' assoziiert sind, in reicher Fülle herandrängen, und so, als große Suite, ein humorloses Nichts wie einen königlichen Spaß dahergehen machen.

*

Im Bürgertheater (das Theater des Bezirks ‚Landstraße‘) spielt man: ‚Die Sittenkommission‘, einen dreiaktigen Schwank, der das Schicksal der meisten zeitgenössischen Theaterstücke teilt, nämlich zur Hälfte von Alexander Engel ist. Die andre Hälfte gab Stobitzer. Beide Autoren hatten sich französisch verlarvt (Maurey und Admont), und diese Scham ehrt sie. Viel Ruhm wird mit der ‚Sittenkommission‘ ja kaum zu erwerben sein; ob Materie, ist auch noch recht fraglich. Das Problem lautet so: Wird die Landstraße die Zumutung der Herren Maurey und Admont prüde und wählerisch ablehnen, oder wird sie verderbt und geschmacklos auf sie eingehen? Im Interesse der Autoren wäre das zweite, im Interesse der Landstraße lebhaft das erste zu wünschen. Der Premierenerfolg ist ohne Wert für die Tantiemenprognose. Da war die Landstraße nicht ‚rein‘ im Theater, sondern erschien von den angrenzenden Bezirken stark getrübt. Fräulein Heller ist ein starkes darstellerisches Talent, von sichern Instinkten geleitet; sie benimmt sich klug und geschmackvoll, auch in dem Maurey-Admontschen Tumult von lasterhaften Scherzen, Versenkungen und Mißverständnissen, darein ein widriges Schicksal sie gleich zu Saisonbeginn verschlagen hat.

*

Das einzige literarische Theaterereignis brachte die Freie Volksbühne: Eulenbergs fünfaktiges Lustspiel ‚Der natürliche Vater‘, eine Dichtung voll Reiz und Eigenart, voll Kraft und Anmut, reich an glücklichen Eingebungen poetischer Laune. Spielt in der Dämmerzone zwischen Trauer und Lustigkeit, Grimm und Güte, und in dem Zwielicht, das dort herrscht, scheinen die zarten Dinge noch zarter, ganz fein und transparent, die derben noch derber, ein bischen fratzenhaft, fast gespenstisch. Es war seit langem kein Werk auf der deutschen Bühne, das seinen Meister so gelobt hätte wie dieser ‚Natürliche Vater‘. Daß er vor den berliner Intelligenzprotzen durchgefallen ist, macht mir ihn nur sympathischer. Ich weiß nicht, ob das Publikum der wiener Freien Volksbühne mit Eulenbergs ‚Natürlichem Vater‘ und seiner polternden Fronde gegen das Idyll ganz einverstanden war. Aber es schien, anfangs spröde, allmählich herauszuhören, daß zu diesem kurios rhythmisierten farbigen Spiel menschlicher Beziehungen eines Dichters Herz den Takt schlage; und ging zum Ende fröhlich begeistert mit. Stefan Großmann hat eine relativ wunderschöne Aufführung des Lustspiels zuwege gebracht. Nach Maß der verfügbaren Kräfte konnte sie kaum besser werden. Ganz besonders die duftigen lyrischen Partien gelangen, weniger die humorvollen. Das Dekorative kann ich mir froher, freundlicher, dem Geist und der Stimmung des Werkes gemäßer denken. Doch gab es, glaube ich, auch hier technische Schwierigkeiten, die zu überwinden nicht in der Macht der Volksbühne gelegen. Einen echten Erfolg hatte Herr Nerz in der

Titelrolle. Er schuf eine prächtige Figur, breit und saftreich und scharfkantig, voll ungestümer Triebe und ungestümer Erkenntnisse; romantischer Lebensübermut und trübe Lebensverneinung enge beieinander. Für Augenblicke wars wirklich der Schatten einer großen Persönlichkeit, den der Anselm des Herrn Nerz über die Bühne warf. Die ganze Vorstellung, auch wo sie dilettantisch schien, machte einen erfreulichen, guten, künstlerischen Eindruck. Weil ein Literat um ihr Gelingen bemüht war. Eine Intelligenz, die nicht geradezu vom Theaterfach ist. In Berlin hat es Herr Eulenberg erlebt, wie sein Lustspiel unter zünftigen Regiefäusten zerbrochen und verplempert wurde.

*

Im übrigen wird an allen Ecken und Enden Wiens Operette gespielt. Der arme Max Pallenberg, ein Künstler von wirklich gestaltungsfähigem Humor, ist ihr Opfer. Muß seit langen, langen Monaten allabendlich den Basil im ‚Grafen von Luxemburg' spielen! Eine Rolle zum Stein- und Gehirnerweichen. Und wenn er noch nicht blöd geworden ist, spielt er ihn auch heute.

Kainz / von Egon Friedell

Kainz war der künstlerische Gestalter des seelischen Uebergangszeitalters, das das letzte Viertel des vorigen Jahrhunderts ausgefüllt hat — dies ist seine bleibende Bedeutung. Er hat als Erster und Größter den impressionistischen Menschen auf die Bühne gestellt, mit seiner neuen Differenziertheit, seiner überwiegenden Intellektualität, seinem Zwiespalt zwischen peripherischem und zentralem Nervensystem. In ihm hat sich der Vorläufermensch, der Dekadent aus Ueberfülle neuer Seelenkräfte, der Maléquilibré des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts seinen schauspielerischen Ausdruck geschaffen. Die Zeit der ‚Naturkünstler' war vorbei: man konnte nicht mehr Theater spielen, wie der Indianer reitet oder der Seehund schwimmt, infolge einer natürlichen, physiologischen Begabung, wie es der Schauspieler der vorhergehenden Aera tat. Es war eine Zeit des Suchens, in der der alte Mensch tot und der neue noch nicht geboren war, und, wie immer in solchen Zeitaltern, half man sich mit Surrogaten: mit Intelligenz, Fleiß, Wissen. Kainz hat das Moment der Arbeit in seine Kunst eingeführt, das ihr bis dahin fast fremd war. Er arbeitete unter einem ungeheuren Hochdruck von Selbstzucht, Uebung, Geistesschärfe, Gedächtnis. Seine Mittel waren denen vieler andrer keineswegs von Natur überlegen; aber sie waren mit einer bis dahin unerhörten Kraft ausgebildet, verfeinert und beherrscht. Im Zeitalter der Maschine hat er aus seinem eigenen Körper — seiner Stimme, seinen Gliedmaßen, seinem Antlitz — die subtilste, willigste

und leistungsfähigste Präzisionsmaschine gemacht. Ferner brach er mit dem Vorurteil, daß ein Schauspieler nur seine Rolle kennen müsse, oder bestenfalls das Stück: in seinen Gestalten war die gesamte Bildungssphäre unsers Zeitalters, und das war das Geheimnis seiner Wirkung. Er war nicht eine Einzelerscheinung, hineingestellt in die Kultur seiner Zeit, um deren Bedürfnisse nach Unterhaltung und Poesie zu befriedigen, sondern in ihm vibrierte dieser ganze vielfältige Inhalt und sprach zu den Hörern.

Obgleich er hierdurch die Schauspielkunst zweifellos auf ein höheres Niveau gehoben hat, so fehlte ihm doch anderseits etwas, was die Früheren — zum Beispiel die Künstler des alten Burgtheaters — besaßen, nämlich das, was man das physiologische Mysterium nennen könnte. Es wirkte niemals als etwas Unerklärliches. Man konnte ihm seine Wirkungen zwar nicht nachmachen, wohl aber nachrechnen. Wenn Sonnenthal oder die Wolter auf die Bühne traten, so trennte den jüngern Zeitgenossen eine riesige Kluft von dieser vorzeitlichen Kunst, aber dennoch konnte sich niemand dem magischen Einfluß, den sie ausübte, entziehen. Diese Künstler wirkten gewissermaßen als organische Besonderheiten, rein physiologisch, durch ihr Dasein, wie Pflanzen oder Tiere. In der Komik Meixners war etwas von der Komik irgend eines possierlichen Naturwesens, und wenn Lewinsky im ‚Hannele' den Dorfschneider spielte, so spielte er ihn gar nicht, sondern ließ von sich eine unerklärliche Atmosphäre ausstrahlen, die an Träume und Visionen erinnerte.

Unsre Zeit bringt solche Künstler nicht mehr hervor; dazu ist sie zu wach, zu bewußt geworden. Und der Schauspieler der Zukunft wird die Synthese darstellen aus dem überlegenen Gehirnkünstler des fin de siècle und dem geheimnisvollen Naturmenschen der guten alten Zeit. Unser ganzer Weg geht dahin; und wir sind in der Lage, uns dies nicht bloß abstrakt zu konstruieren, sondern auch an konkreten Beispielen vorzustellen, mit Hilfe nämlich von Anachronismen, von verfrühten Einzelnen, die inzwischen schon aufgetreten sind. Der neue Mensch hat sich bereits auf zwei Gebieten gezeigt: in der Literatur als Friedrich Nietzsche, in der Schauspielkunst als Friedrich Mitterwurzer.

Auf diesem Wege war Kainz nur eine Etappe, die überwunden werden wird. Aber eine unerläßliche Etappe.

Eheleute / von Martin Beradt

Sie gingen wöchentlich ein- oder zweimal ins Theater. Sie schwebten dann in einer Loge, sie in großer Toilette, er in einem Smoking, der selten saß. In den andern Logen, in denen die Glieder der wirklichen großen Gesellschaft sich zusammenfanden, sah sie Leute hinauf- und hinunter-, hinüber- und herüber-

grüßen, gepflegte Kavaliere küßten den Damen die Hände, die Damen sandten milde Blicke zurück. Im Vestibül hörte sie sie lachen und sich unterhalten, sah, wie sie sich zusammenfanden und auseinanderstoben, und nur sie mußte einsam in der Loge neben einem Manne sitzen, der ungeschickt aussah, in die Kunst keine tiefere Einsicht hatte und doch verlangen konnte, daß er überall da saß, wo sie sich in diesen Roben zeigte. Während sie einen Brunnen von Einfällen, Launen und Bemerkungen in sich fühlte, der über den Rand zu schießen drängte, mußte sie neben ihm sitzen und in einer Loge die kalte und stolze Frau agieren . . .

War es ein Wunder, daß sie es zuweilen nicht ertrug und über die Brüstung ihre gelben Augen auf die Reise schickte? O, es war nur ein Spiel: nach dieser Augenschlacht war alles wieder aus; niemand hätte von ihr auch nur die geringste Vertraulichkeit erwarten dürfen. Aber es war doch eine gewisse Befriedigung, wenn ein eleganter Offizier unten spürte, daß sie das Ungeschick des Mannes, neben dem sie saß, empfand und sich keineswegs neben ihm glücklich fühlte. Man durfte es ja keinem Menschen, den man kannte, sagen. Warum sollten es da die Augen nicht dem ersten besten verraten dürfen?

Dann fand sie es ungemein gewöhnlich, sich, wenn auch mit den Augen nur, einem Fremden zu offenbaren, und sie nahm sich vor, keinen ferner hingebend anzublicken. Sie sah schmerzhaft lange auf die Bühne und konversierte durch die Pausen mit ihrem Mann über die Handlung des Stückes, über die Leistungen der Schauspieler. Sie sprach einfach und ohne Ueberhebung und suchte ihn zu belehren. Er hatte ja bei seiner sprunghaften Entwicklung keine Zeit gehabt, sich diese Dinge anzueignen . . . Aber sie empfand doch zuweilen, daß Frauen von ihrer Erziehung eigentlich für den Mann mit dem ererbten, nicht dem erworbenen Reichtum, für Männer der zweiten Generation geschaffen waren. Und schließlich dachte sie sogar: wenn er weniger Glück gehabt hätte, dann lebte er heute mit einer Frau zusammen, die wollene Röcke trug und vielleicht nicht richtig schrieb, und da das Glück, das er gehabt hatte, sie doch nicht abhalten konnte, sah sie wieder zu einem Offizier oder zu einem Lebemann hinunter.

Heute war sie, sie wußte nicht aus welchen Gründen, gegen ihren Mann ganz besonders eingenommen, und sobald sie Platz genommen hatten, sah sie daher in das Parkett hinab. An irgend einem Herrn wollte sie die Augen hängen lassen, die ganze Zeit, unentwegt an demselben, dieser Herr sollte hinterher die ganze Nacht über an sie denken und den unerfüllbaren Wunsch hegen, sich ihr zu nähern, blos um ihr zu sagen, wie schön sie sei. Sie ruhte, ehe der Vorhang hochging, bei einem jungen Mann von nicht mehr als dreißig Jahren aus, der eine angenehme Blondheit, sehr freundliche und willfährige Augen und wohl die Anlage hatte, aus der Entfernung eine große Dame zu ver-

ehren. Sie beobachtete ihn mit ihren Augen, indem sie, als sie seine Blicke fühlte, sein Gesicht ganz flüchtig streifte, nach einer Weile wieder zu ihm hinsah und ihre Augen auf seinem Gesicht eine kurze Spanne liegen ließ, als fiele ihr dunkel ein, daß sie diesen Augen heute schon begegnet sei. Dann lächelte sie einmal mit zur Seite gezogenen Mundwinkeln nach einer andern Seite und behielt dieses ungewiß schwebende Lächeln bei, als ihre Augen wieder zu ihm glitten. Als der Vorhang auf- und nach dem Akte wieder niederging und das Licht erglühte, sah sie ihn eine ganze Minute starr an und zog dann die Hand an die Stirn, als müsse sie gewaltsam ihren Augen ihn verbergen, weil sie sich sonst von selbst wieder zu ihm hinunterlenkten. Sie sprach dann gleichgültige Dinge mit ihrem Mann, lachte ohne Grund und sah weiter in diese ihr nun schon völlig willfahrenden Augen.

„Kennst du den Menschen?" fragte Herr Stern.

„Welchen Menschen?" fragte sie, während sie weiter auf ihn hinunterstarrte.

Herr Stern wandte den Blick zu ihr:

„Der Herr, den du immerfort anstarrst."

„Es ist möglich," sagte sie leichthin, „ich weiß es nicht."

Herr Stern biß sich auf die Lippe. Dann wies er auf die Loge, um ihren Blick abzulenken.

„Sieht der Herr da nicht Onkel Edmund ähnlich?"

Aber sie blickte unentwegt auf ihren Blonden.

„Ja, ich glaube," erklärte sie, ohne aufzublicken.

Er preßte heraus:

„Du, man beobachtet dich. Du fällst auf."

„So, falle ich auf?" fragte sie unveränderlich.

„Allen fällst du auf. Wer so sitzt, wird von hundert Menschen beobachtet."

„Ja," sagte sie und blickte weiter, jetzt wieder mit einem schwebenden Lächeln, zu einem Beglückten hinunter.

Herr Stern faßte das Lächeln als auf ihn bezüglich und ironisch auf.

„Wenn du nicht gleich jetzt aufhörst," flüsterte er, „brechen wir sofort auf." Aber er schielte zur Nachbarloge, ob ihn niemand höre.

„Was tun wir?" fragte sie und starrte hinunter.

„Ich sage dir, ich gehe mittendrin fort." Sie sah ihm ins Gesicht: „Mir recht. Wollen wir also gehen?"

Da er sah, daß dies verfehlt war, begann er, um seiner Erregung Luft zu machen, mit den Fingern auf die Brüstung loszutrommeln. Sie starrte wieder hinunter.

„Lieblich ist das," sagte sie, „wenn du mit den Fingern trommelst." Er hörte also auch damit auf und verlegte sich aufs Bitten.

„Du, ich bitte dich, laß doch das Hinunterblicken, ich schäme mich ja so.“

Sie wurde rot, wie er das sagte. Aber es war ja nur ein Scherz von ihr, nur eine Zerstreuung, eine Laune.

„Es ist ja nur ein Spiel,“ sagte sie also weicher.

„Aber was sollen sich die Leute denken?“ fragte er, untertänig, beglückt, daß sie wenigstens das gesagt hatte.

„Was gehen mich die Leute an?“ sagte sie gedehnt und glühte den Blonden an.

... Da ging das Licht wieder aus, und der Vorhang hob sich.

Puh, war das langweilig. Jetzt konnte man gar keinen ansehen. Sie lehnte sich in den Sessel zurück und schloß die Augen.

„Sieh nur, sieh!“ flüsterte er ihr zu und stieß sie an.

Aber sie blieb zurückgelehnt mit geschlossenen Augen in ihrem Sessel sitzen; dieser Akt schien gar nicht zu Ende zu gehen.

Als der Vorhang wieder sank und das Theater im Licht erstrahlte, ging ihr Körper mit einem Ruck nach vorn zu der Brüstung und ihre Augen glühten wieder zu dem jungen blonden Mann hinunter.

Herr Stern hatte sich inzwischen anders entschlossen: er wollte es ebenso machen. Er nahm seinen Operngucker und starrte auf eine Dame in einer Proszeniumsloge. Susanne konnte sich nicht verwinden, zu fragen:

„Ist sie schön, die Dame?“

Darauf nahm er das Glas von den Augen, erhob sich und brachte die Pause auf den Gängen zu.

Jetzt kam der letzte Akt, auf den sie gern verzichtet hätte. Wieder die Augen zu schließen, war zu langweilig, und aufzupassen hatte keinen Sinn, da sie beim vorigen Akt nicht zugehört und nicht hingesehen hatte. Sie vertrieb sich den Aufzug schließlich auf die eine und die andre Weise, halb hinhörend, halb die Augen schließend, am glücklichsten durch das Aufzehren von Konfitüren, die sie einem winzigen, aber ziemlich tiefen, silbernen Behälter entnahm. Dann brachte, ehe das Stück sich ganz vollendete, der Logenschließer ihre Sachen, und als der Vorhang niederrauschte und sich die Hände heftig rührten, schlug auch sie im Stehen, während der Logenschließer ihr den Abendmantel über die Schultern legte (den sie rasch nach vorn zog), so lange und so tapfer die Hände aufeinander, daß jeder, und insbesondere ein blonder und willfähriger Mann, sehen mußte, daß sie eine leidenschaftliche und durchaus begeisterungsfähige Frau war.

„Kommst du bald?“ fragte Herr Stern. „Er hat deine Figur nun gesehen ...“

Sie nahm den Shawl und wand ihn um ihr Haar, den Schauspielern zulächelnd, die vor dem Vorhang erschienen.

„Ob du nun bald kommst?“ fragte Herr Stern zornig. „Die Schauspieler werden auch ohne dein Lächeln glücklich werden.“

Darauf wandte sie sich um, nachdem sie sich nach unten noch, wie es Herrn Stern schien, ein klein wenig verneigt hatte.

„Das laß ich mir nicht gefallen,“ sagte er, ohne sich geradezu an sie zu wenden.

„Du läßt dir etwas nicht gefallen?“ meinte sie in einer etwas tollen Laune.

Sein Hals wurde ganz rot, ja, er schien dick zu werden. Aber er sagte nichts mehr. Wenn sie zu Hause sein würden, dann würde er — reden. Und er sprach schon eine ganze, sehr erregte Rede in Gedanken.

Unten im Vestibül blieb sie stehen und sah sich um.

„Du siehst dich nach jemandem um?“ fragte er ganz starr.

Sie sah ihn mit einem verzogenen, halb kindlichen, halb überlegenen Gesicht an:

„Ich wollte blos noch einmal sehen, ob . . .“

Weiter kam sie nicht: er packte blindwütend ihren Abendmantel, der sich unter seinen Fingern knüllte, und zog sie zum Ausgang. Die Leute sahen sich um, und etliche blieben bei dem Schauspiel stehen.

Er zerrte sie, bis er sie in einer Droschke hatte. Drinnen begann er zu schreien:

„Das ist gemein, was du heute getan hast.“

Sie gebrauchte wieder die Waffe, nicht zu antworten, was seine Wut, wie immer, sinnlos steigerte.

„Ich werde mit deinen Eltern reden. Deinem Vater gebe ich dich zurück. Ich sage ihnen, mit so einer Frau werde ich nicht fertig, das habe ich nicht gelernt. Sie betrügt einen vor sehenden Augen...“

Es war nicht ausgeschlossen, daß seine Stimme zitterte, wenn sie nicht weinte.

. . . Was tat sie? Entsetzt über diesen Ausbruch drückte sie, ohne ein Wort zu reden, auf den Luftball, verließ, sobald er hielt, den Wagen und stieg in ein gerade vorüberkommendes Automobil, das sie zum Stehen brachte. Das alles geschah so schnell, daß das Entlohnen des Kutschers ihren Mann noch beschäftigte, als das Automobil sich bereits in Bewegung setzte und mit ihr in ihre Wohnung jagte. Aber beim Fahren wurde ihr schlecht; mit Rücksicht auf ihren Zustand war sie in letzter Zeit immer nur noch Droschke, nicht mehr Auto gefahren. Kaum lebendig kam sie vor ihrem Hause an. Einen Einwohner des Hauses, der gerade aufschloß, bat sie, sie mit hineinzulassen; sie lief die Treppen hinauf, drückte mörderisch auf die Klingel; als die Mädchen herbeistürzten, sagte sie nicht guten Abend, erklärte nur, daß sie nicht gestört sein wolle, ging in das gemeinsame Schlafzimmer, riegelte nach allen Seiten ab und warf sich dann, nur Hut und Mantel ab-

legend, auf das Bett. Nach fünf Minuten kam ihr Mann und schrie an der Tür, daß sie öffnen solle. Aber sie antwortete nicht. Er tobte an der Tür, riß die Klinke nieder und trampelte gegen die Holzfüllung, um durch unerträglichen Lärm sie sich gefügig zu machen. Aber sie bezwang sich; auch als er fortging, um sie durch das gleiche Toben an einer andern Tür zu überraschen und in Wut zu bringen, hielt sie sich ruhig, ohne ein Wort zu antworten. Schließlich verlor er sich unter heftigen Reden von der Tür und legte sich vorn auf dem Sofa schlafen.

Sie entkleidete sich. Da sie das Kleid ohne fremde Hilfe nicht öffnen konnte und die Mädchen nicht rufen mochte, riß sie es einfach auf und legte sich zu Bett.

Es dauerte drei Tage, bis sie wieder miteinander sprachen, drei Tage, die sie in nachträglicher Ermattung ständig auf der Chaiselongue verbrachte. Hinterher war ihr erster Gang zum Schneider. Es erwies sich, daß das aufgerissene Kleid sich nicht mehr herstellen ließ; nur die Besätze waren zu verwenden. Mit Wissen ihres Mannes ließ sie sich, ohne daß es eine Verwandte auch nur ahnte, dasselbe Kleid noch einmal machen.

Um sie ganz auszusöhnen, schenkte ihr Mann ihr hinterher noch eine goldene Tasche.

Aus einem Roman, der nächstens bei S. Fischer in Berlin erscheint

---

Wesen der Religion / von Peter Altenberg

Der Pastor zu einer armen Frau, die bis dahin ziemlich ungläubig war den Satzungen der Religion gegenüber:

„Nun, liebe Frau, sind Sie durch meine Worte jetzt gläubigern Sinnes geworden?!?"

„Herr Pastor," erwiderte die Frau, „seitdem ich weiß, daß Gott alles sieht, wische ich in dem Hause, in dem ich bedienstet bin, den Staub auch unter den Teppichen auf — — —."

Vielleicht ist auch dies gerade das tiefste Wesen der Liebe: die Frau hält ihre Seele rein, sogar dort, wo niemand es mehr sieht und nicht bemerken kann!

Der Glaube ist die Kraft der Reinheit, die er aus sich selbst stündlich und ununterbrochen schöpft! Unsre Kraft kommt nur aus unsrer eigenen Seele! Gott ist in uns, und die Opfer, die wir ihm bringen, sind das fruchtbarste Ergebnis von Naturen, die den Egoismus als satanisches perfides Geschäft, das wir mit uns selbst machen, kennen und fürchten und verachten gelernt haben!

Rundschau

Tanagratheater oder Das achte Weltwunder

Ein schlechter Haupt-, ein guter Untertitel! Der erste läßt tönerne, wenn auch niedliche Leblosigkeit erwarten, im Worte ‚Wunder' aber klingen die Farben und die Zauber an, die uns in jenem seltsamen kleinen Theater umfangen. Wunder erlebt man nicht so ohne weiteres. Bis einmal eins erscheint, muß man Entbehrungen und Schrecken durchmachen. Dazu ist im Lunapark reichlich Gelegenheit. Ich habe gar nichts gegen ihn einzuwenden, seit ich mein Domizil weit genug von seiner Stätte aufgeschlagen habe. Dernburg sollte das Gleiche tun. Wenn er erst von der Höhe der Gebirgsbahn, wie ich in meine frühere Vierzimmerwohnung, auf sein stattliches Barockschlößchen hinüberschauen und sich dabei sagen kann: Da wohnte ich einmal! — dann ergibt er sich williger den vielfältigen Eindrücken auf Ohr und Auge und Nerven, die hier auf ihn eindringen. Auch dann tut er gut, sich einen stillen Tag für seinen Besuch auszuwählen. Am besten einen Abend nach einem Wolkenbruch. Statt einiger Tausend Besucher verteilen sich dann nur einige Hundert über den Park. Die weißen Tempel der Lust strahlen nur in halber Beleuchtung und vom Halensee her zieht die feuchte Luft wie ein feiner Schleier um alle Gegenstände. An solchem Abend war ich da, und war da, um jenes achte Weltwunder zu suchen. Ich kam gewappnet mit Protesten gegen die aus Amerika importierte Unkultur dieses Rummelplatzes. Um ein Recht aufs Schimpfen zu haben, unterzog ich mich allen Vergnügungen, zu denen die verschiedenen Plakate einluden. Ich setzte mich auf die rotierende Drehscheibe und flog als Spielball der Zentrifugalkraft an die Rampe. Ich ließ mich im Wackeltopf zusammenrütteln. Ich sauste die Wasserrutschbahn hinunter. Ich trotzte dem rasenden Stampfen der Cakewalkbrücke. Ich ließ mich von der Gebirgsbahn auf schwindelnde Höhen und in tiefste Abgründe tragen. Eine Frau, die Mutter werden will, sei vor diesen Prozeduren gewarnt. Sie sind Verbrechen gegen keimendes Leben. Wenn die Statistik jetzt ein Abnehmen der Geburten in Berlin verzeichnen sollte, so steht dies sicher im Zusammenhang mit der Eröffnung des Lunaparks. Aber für Menschen in normalen Umständen ist die Wirkung angenehm. Er hat die Illusion gehabt, Katastrophen zu erleben. Dort hat ihn eine explodierende Bombe zur Seite geschleudert, hier fühlt er das Schwanken des Bodens bei einem Erdbeben, dort wieder stürzt er auf einer Hochtour von Felskante zu Felskante, und hier empfindet er ähnliche Angst wie ein Eisenbahnpassagier, der im entgleisenden Zug von hoher Gebirgsbrücke in die Tiefe saust. Im Getriebe der Großstadt hat er längst das Gruseln verlernt. Hier im Lunapark kommts ihm wieder. Und er

hat nach Erledigung des Programms ein ähnlich behagliches Gefühl wie die Kinder, denen die Mutter abends die Geschichte von dem einen, der das Gruseln lernen wollte, erzählt. Dann ist es Zeit, ins Tanagratheater zu gehen. Man sitzt vor einer Puppenbühne und bereitet sich vor, allenfalls so etwas wie ein Marionettenspiel ersten Ranges zu erleben. Der Vorhang geht mit dem Beginn einer unsichtbaren Musik in die Höhe. In einem winzigen Ausschnitt der Kulissen sieht man sichs regen. Was ist das? Menschen von der Größe einer Spanne? Eine seltsame Wandlung geht mit dir vor. Du fühlst dich zum Riesen wachsen. Aus dem Traum kennst du das Gefühl, daß dein Bein, deine Hand, dein Brustkasten plötzlich gigantisch sich dehnen. Hier ists der ganze Körper. Denn was du da tanzen und sich bewegen siehst, ist ja ein richtiges Weiblein, zum Verlieben niedlich. Eine Elfe? Nein, ein Mensch. Und nur du selber bist ein Riese Goliath geworden. Neben dir sagt natürlich einer: „Das Janze wird mit Spiejeln jemacht." Du schrumpfst wieder zur gewöhnlichen Größe zusammen, und das bischen Verstand füllt wieder deinen Gehirnkasten aus und fängt an, kritisch zu arbeiten. Du vergißt, dankbar zu sein, daß du für eine halbe Minute wirklich ein köstliches Wunder erlebt hast, daß du Kind sein durftest. Du stellst Forderungen. Warum geben Sie statt dieses ewigen Schlangentanzes nicht was andres, Herr Tanagratheaterdirektor? Ein richtiges Märlein, zum Beispiel. Und sollte es nicht möglich sein, die Schauspieler reden zu lassen? Man kann doch auch die Stimmen verkleinern. Es gibt Mikrophone. Ja, aber die technischen Schwierigkeiten, sagen Sie. Na ja, seien wir also zufrieden. Beim Hinausgehen fühle ich wieder, wie durchgearbeitet meine Muskeln sind. Tanagra, Podagra, Podagra, Tanagra, summe ich vergnügt nach dem Takt der Musik.

Max Ludwig

Schildkraut am Varietee

Im Vestibül des Apollotheaters zeigen grelle Plakate, wie ihm vom gelben, faltigen Antlitz die blutige Träne rinnt. Aber der verwitterte, zerzauste Kopf mit den ruhelos rollenden schwarzen Augen und der hilflosen Leere in ihnen — dieser Kopf, den Schildkraut drinnen, auf der Bühne des Theaters, über einem tief gebeugten Rücken trägt, hat mehr zu sagen. In diesen zwei Schildkraut-Szenen, die ‚Der Schatten' heißen, und die der Ungar Melchior Lenghel nach den Ansprüchen des Varietees mit der Holzaxt zusammengezimmert hat, sieht man das Problem wieder aufgenommen, das den Histrionen Kean auf der Bühne des Drury-Lane-Theaters in Raserei versetzte, und das Canios Messer gegen Neddas Brust wendete. Theater und Wirklichkeit werden eins in ihren Konflikten. Auch Schildkrauts alter Komödiant, den „die Liebe so weit gebracht hat", und der, ein stumpfes und vergessenes Requisit, seit Jahren in der Personalrumpelkammer des Theaters herumliegt, gerät aus dem grauen Nebel des latenten in den roten Nebel des akuten Wahnsinns, als ihn eine im Stil der Grand-Guignol-Einakter herbeigezwungene Situation nötigt, eine Rolle zu spielen, deren Inhalt sich mit der düstersten Phase

seiner Vergangenheit deckt. Er steht, nach Jahren der Verborgenheit, der Frau gegenüber, die sein Leben zertrümmerte: und die ‚Rolle‘ will es, daß er ihr den nämlichen Vorwurfsschrei in den Ohren gellen lassen muß, mit dem seine kleine Existenz einst zusammenbrach. Das verträgt das müde, nur zeitweilig vom Alkohol aufgepeitschte Gehirnchen nicht. Die ‚große Szene‘ bringt den lallenden, schäumenden, alle Schauspieler und Zuhörer in Rage versetzenden Ausbruch der Raserei. „Der kleine Schauspieler Sandt ist wahnsinnig geworden.“

Bei dieser Groteskaffäre hat sich freilich nur Herr Lengyel an die Maße gehalten, welche das Varietee seinen Dramatikern vorschreibt; und es ist zwecklos und stillos, wenn er sich zwischen den nervenaufpeitschenden Exzentrizitäten der Handlung durch mystische Einschiebsel à la Maeterlinck und Edgar Allan Poe noch gewissermaßen literarisch zu rechtfertigen trachtet. Er hätte diese Rechtfertigung getrost dem Darsteller Schildkraut überlassen können, der der Varieteebühne keine Konzessionen macht, und der Shakespeare spielt, auch wenn er nur verpflichtet ist, Herrn Lengyel zu interpretieren. Lear im schmuddeligen, zerfransten Ueberrock des verkommenen Mimen, dessen Organismus ebenso durch Alkohol wie durch die Grausamkeit des Schicksals zerstört ist. Aus diesem grauen, mit Bartstoppeln punktierten Antlitz mit den entzündeten Augen kommen Töne, die man bisher nur in künstlerischen Theatern zu hören bekommen hat: Töne, die um ein großes, versunkenes Glück schluchzen, die einem Talent nachweinen, die mit starrer Härte anklagen und sich verzweiflungsvoll in die lallende Weichheit des Wahnsinns auflösen. Alle die Empfindungen einer von spekulativem Egoismus aus dem Höhlendasein der Zurückgezogenheit herausgeschleppten Menschenseele: Scheu, Unterwürfigkeit, Hoffnungsfreude, Angst, Tapferkeit werden hier in Sprache und Geste gleich deutlich gespiegelt und finden ihren Höhepunkt in der gigantischen und doch so unpathetischen Schilderung des geistigen und seelischen Zusammenbruchs. Die Distanz zwischen den Brettern, die die Welt bedeuten, und dem ‚Brettl‘ wird überbrückt — und Rudolf Schildkraut bleibt Rudolf Schildkraut, auch wenn er nur der Handlanger eines Varieteesketches ist, und zwischen den Geigenkünsten eines Virtuosenbabys und den Radfahrkünsten eines Affenpärchens ‚auftritt‘. Walter Turszinsky

Gesamtausgaben und Breviere

Den konträren Trieben der Zeit entspricht auf dem Büchermarkt der Wechsel von Gesamtausgaben und Brevieren. Auf der einen Seite der Ballast des Mißlungenen, der das Lebenswerk eines Künstlers niederzieht, auf der andern Seite die gleisnerische Opportunität einer gedrängten Zitatensammlung. Die Nachfrage nach lückenlosen Sammlungen aller künstlerischen und rein menschlichen Dokumente wird durch das Angebot ausgewählter Gedanken, die wie Blüten von einem Strauch roh abgeschlagen werden, paralysiert, so daß scheinbar wirklich alle Schichten des Lesepublikums ihr Bedürfnis

stillen können. Die Schädlichkeit einer Gesamtausgabe wird nach dem Range der Dichter von Fall zu Fall entschieden werden müssen. Während wir die flüchtigste Zeile Goethes mit zärtlicher Hingebung betrachten, kann uns ein intensives Interesse an dem Gesamtwerk zweitrangiger Naturen den Genuß an ihren Hauptwerken mindern, indem ihre Enge uns zum Bewußtsein kommt und uns die Freude an ihnen überhaupt schmälert. Die Beschäftigung mit ephemeren Teilen einer Persönlichkeit hebt gleichsam eine Hülle von ihrer Scham und ernüchtert uns.

Ist die Gesamtausgabe für den Philologen oder Bibliophilen immer, für den Genießer oft von Wert, so müssen Breviere als wertlose und verdummende Produkte einer formverachtenden Zeit, als Spekulationen von Verlegern oder geldhungrigen, literarisch verkommenden Reportern verdammt werden. Tief verrät diese Brandschatzung der Kunst, diese Notzüchtigung des Künstlers, dieser trockene Heißhunger nach Bildung, die nicht erworben, sondern gestohlen wird, künstlerische Frigidität. Manche Verleger haben dieses System in größerem Maßstab betrieben und schon mannigfaltige Nachahmungen erlitten. Die Schuljungenarbeit wird, damit das Ding nicht zu armselig erscheint, von bekannten Schriftstellern geleistet, die Auswahl durch einige Sätze eingeleitet, und nun wird man — hereinspaziert, meine Herren Kommis! — in die Gedankenwelt großer Geister bequem hinein- und rasch hinausgeführt. Rousseau ist, zum Beispiel, von einer dieser Sammlungen in hundertzweiundvierzig Zitate zerhackt, Luther, um nur ja alle Hemmungen zu entfernen, in plattes Neuhochdeutsch übersetzt worden.

Der Fluch dieser Bücher muß sich halben und energielosen Naturen für immer aufs Herz schlagen. Je seltener ein ganzes Kunstwerk innerlich erworben wird, um so ärmer werden wir. Ein einziges ‚gedanken'-loses lyrisches Gebilde wühlt unsre Seele tiefer auf und bereichert uns durch das Erlebnis der Erschütterung nachhaltiger als hundert lose Gedanken, die an uns vorübergehen und nie wiederkehren. Und was ist schließlich Hamlets Weisheit ohne Hamlets Seele? Wer erlebt in diesen Brevieren Kleists Adel oder Schillers flammende Natur? Wer behält mehr als Zierblüten aller Kulturen, die ein Kulturloser trägt, wie ein nackter Neger seine Schärpe? Das Kunstwerk nicht als geformte Substanz betrachten, die Gedanken von Charakteren lösen, die erst durch ihre Verwandtschaft mit den Charakteren geadelt werden, die Spaltung von organischen Gebilden und der Raub von Juwelen aus unlöslich mit ihnen verschmolzenen Fassungen ist nicht nur ein Betrug am Künstler, sondern auch an der Entwicklung der Nation. In der schwierigsten Kunst des Lesens, des Lesens von Aphorismen, soll das Volk Ersatz für die umständliche Arbeit, ganze Dramen zu lesen, finden? Schmock spukt durch die Bureaus der deutschen Verleger und Shakespeare, Schiller, Goethe, Hebbel und Kleist wird noch ins Grab geflucht, daß sie nicht lauter Brillanten geschrieben haben.

Felix Stössinger

Aus der Praxis

Annahmen

Ludwig Fulda: Herr und Diener, Schauspiel. Berlin, Deutsches Theater.

Moritz Heimann: Der Feind und der Bruder, Tragödie. Berlin, Deutsches Theater.

Hans Müller: Das Wunder des Beatus, Schauspiel. Wien, Deutsches Volkstheater.

Walter Schmidt-Häßler: Die Wunder der heiligen Cecilie, Schauspiel. Magdeburg, Stadttheater.

Siegfried Trebitsch: Muttersohn, Drama. Wien, Burgtheater.

Vollmoeller: Wieland der Schmied, Schauspiel. Berlin, Deutsches Theater.

Theodor Wedepohl: Die beste Wahl, vieraktiges Schauspiel. Leipzig, Schauspielhaus.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

22. 9. Oscar Blumenthal: Der schlechte Ruf, Rokokoscherz. Wien, Burgtheater.

29. 9. Rudolf Lothar: Ich liebe dich! Dreiaktige Komödie. Hamburg, Thaliatheater.

5. 10. Otto Anthes: Frau Juttas Untreue, Schauspiel. Wien, Neue Wiener Bühne.

2) von übersetzten Dramen

Ernst Didring: Valuta, Dreiaktiges Schauspiel. München, Residenztheater.

August Strindberg: Königin Christine, Dreiaktige Komödie. Wien, Josefstädter Theater.

Neue Bücher

Carl Birk: Der zerbrochene Krug, Ein Beitrag zur Inszenierung des Lustspiels. Prag, Carl Bellmann. 54 S. M. 2,—.

Wilhelm Schlang und Otto Ritter von Maurer: Das freiburger Theater. Freiburg, O. Bielefeld. 172 S. M. 3,—.

Dramen

Otto Gerhardt: Nausikaa, Zweiaktiges Schauspiel. 24. S. — Richard Löwenherz, Vieraktiges Schauspiel. 48 S. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. M. —,75.

Zeitschriftenschau

Marie Luise Becker: Die mittlere Rolle. Bühne und Welt XIII, 1.

Alfred von Berger: Beleuchtung und Erleuchtung. Oesterreichische Rundschau XXV, 1.

E. Gagliardi: Theaterorganisation und Bühnenkunst in Italien. Bühne und Welt XIII, 1.

Max Graf: Kainz und das Burgtheater. Merker I, 24.

Engagements

Augsburg (Stadttheater): Ludwig Schmidt-Pauly.

Bamberg (Stadttheater): Henry Gerecke.

Berlin (Lessingtheater): Theodor Loos.

Düsseldorf (Stadttheater): Erich Ponto.

Flensburg (Stadttheater): Richard Erlecke.

Todesfälle

Rudolf Dellinger in Dresden. Geboren am 8. Juli 1857 in Graslitz. Operettenkomponist.

Zensur

Dem dresdner Residenztheater wurde die Uraufführung von Heinrich Lautensacks Komödie ‚Hahnenkampf' verboten.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 42
20. October 1910

Der Moloch / von Hermann Bahr

Ein offener Brief an den Herausgeber

Lieber Siegfried Jacobsohn!

Darf ich mit ein paar Worten meine Meinung über Birinskis ‚Moloch' sagen, den das Moderne Theater nächster Tage bringt? Vielleicht kann ich es dadurch dem Autor ersparen, wieder so gräßlich verkannt zu werden wie in Wien. Dort hatte sein Stück Erfolg, aber einen von sehr fataler Art, der nämlich alles andre, worauf es darin ankommt, liegen ließ, indem er sich nur an die Begabung des Autors für faustdicke Szenen und seine jugendliche Neigung, Theaterlärm zu schlagen, mit beiden Händen hielt, wodurch man denn in der Ferne eher mißtrauisch geworden sein mag, als wärs ein russischer Philippi.

Ich hatte dieses Mißtrauen anfangs selbst auch. Kainz schickte mir den Birinski zu, er schwärmte für das Stück, das war ja meistens kein gutes Zeichen. Ferner: wieder russische Revolution, mit Hysterien und Pogromen! Wieder einer also, der Assoziationen für sich arbeiten läßt? Als Buben riefen wir beim Dichten Hannibal oder Alexander zu Hilfe, um uns durch die Macht, durch den Glanz ihrer unverblichenen Namen zu steigern, heute solls die letzte Zeitungsnotiz tun, das Verfahren ist schließlich dasselbe: man leiht sich aus, was man aus Eigenem nicht hat. Und nun hier aber gar noch eine Revolution, die an sich irre und zuschanden wird, ja, sich am Ende selbst zu widerrufen scheint? Sieht solche Gerechtigkeit nicht etwas sehr nach theatralischem Kalkül aus, der ebenso die Leidenschaft der Galerie wie doch auch den gemächlichen Sinn der Verdauenden im Parkett mit dem gleichen Eifer bedienen will? Angenehm war mir dies alles nicht, argwöhnisch wird man ohnedies mit den Jahren, ich stemmte mich also beim ersten Lesen gegen das Stück. Ein geborener Theatermann, gewiß, dieser zugreifende, dreinfahrende Jüngling. Einer, dem sich alles unwillkürlich gleich in den Verstärkungen und den Verkürzungen für die Bühne zeigt, gewiß. Einer, der sich nirgends lyrisch aufhält, nie dilettantisch vor Rührung bei sich selber stehen bleibt, nie den sichern, schweren Tritt des dramatischen Bergsteigers verliert, gewiß. Lauter

Eigenschaften, die bei uns schon um ihrer Seltenheit willen Wert haben; und ich gar, dem das bischen, was er davon vielleicht heute hat, schwer genug geworden ist, weiß sie zu schätzen. So las ich fort und fort, sagte mir dies wieder und wieder vor und stemmte mich im stillen doch immer noch dagegen. Bis mich dann auf einmal mitten drin etwas, irgend etwas zwang, aufzuhorchen und verwundert hinzuhören. Denn da klang auf einmal noch etwas, irgend etwas andres mit, ein besonderer Ton, unter den Reden dieser Menschen herauf. Der befremdete mich, denn der hatte nichts vom Theater, zunächst auch nichts von diesen Menschen, er kam tiefer irgendwo her. Und er befremdete mich durch seine, nicht anders kann ichs nennen als Unschuld. Aller Theaterwitz schwieg da manchmal plötzlich still, und dann war ein ganz heller Ton von Unschuld zu hören, aber von einer seltsamen, nämlich nicht des Gefühls, sondern von einer Unschuld des reinen Denkens sozusagen. Und auf eine wunderbare Weise schien ich mich dann in der klarsten Luft zu finden, der russische Dunst dieser Begebenheiten entwich, es wurde sehr kalt, und nun war das ein Gefühl, als hätte man nur noch das Gehirn, das, in dieser ungewohnten Freiheit, sich mit einer Art dünner und blasser Wollust wie mit Aether berauschte; bei mathematischen Arbeiten, Schachaufgaben oder wenn man sich um ein metaphysisches Problem dreht, mag man in ein derartiges gleichsam zugefrorenes Fieber geraten. Dieses lärmende Theaterstück hielt unter sich einen Raum für den Geist versteckt, den mit sich selbst eingeschlossenen und sich still in sich selbst auf und ab bewegenden Geist. Und von dieser zunächst ganz sinnlichen Empfindung aus, die mich sozusagen den verschiedenen Luftdruck in dem Stück vernehmen ließ, kam ich nun erst dazu, den innern Sinn dieser theatralischen Handlung aufzufinden, den man gerade so gut auch an einem deutschen oder englischen Fall und gerade so gut auch im Frack demonstrieren könnte, weil dies, was hier im Grund verhandelt wird, nicht irgend eine Rasse, noch irgend eine Klasse besonders trifft, sondern der allgemeine Fall des Geistes in der Wirklichkeit ist.

Das Entzücken des Geistes ist sein unbegrenztes Machtgefühl, indem er, hat er nur erst einen Punkt, wohin er sich stellen kann, von diesem aus ungehemmt und mit Notwendigkeit sein eigenes Gesetz erfüllt; nichts ist, was ihn aufhalten könnte, wenn er sich einmal bewegt, niemand, der die Kraft hätte, sich ihm zu widersetzen, wenn er sich einmal aufzurollen begonnen hat. Daher der wahre Rausch, in dem Idealisten fortwährend leben, sobald sie nur irgend einen festen Grund zu dieser Gottähnlichkeit unter ihren Füßen haben. Daher die fanatische Sicherheit aller Jakobiner, ob es nun theokratische oder menschenrechtliche Terroristen sind. Daher ihre hochmütige Verachtung aller Wirklichkeit, in der ja jedes neue Stück sich erst wieder neu beweisen und rechtfertigen muß, während das Geistige, einmal hingesetzt, von

einer undurchbrechlichen ewigen Geschlossenheit ist. Idealisten wissen sich unwiderstehlich und unbezwinglich, weil im Geist, wer A sagt, auch B sagen muß, und so weiter bis ans Ende. Aber zu dieser Unwiderstehlichkeit und Unbezwinglichkeit des Geistes gehört nun freilich, daß er A sagt, irgend ein A. Vom A aus, von irgend einem A aus, beherrscht er dann die Welt. Ohne dieses A aber hat der Geist gar keine Macht mehr, dann ist der große Herr auf einmal, ach, ein armer Mann. Es gibt arglose Idealisten, die niemals ahnen, daß ihr Reich von eines solchen A Gnaden ist; sie sind die stärksten und wahrscheinlich die einzigen wirklich glücklichen Menschen auf der Welt, und alles Große, was den Stolz der Menschheit ausmacht, ist von ihnen vollbracht worden. Aber es gibt auch verhängnisvoll furchtlose Idealisten, die nämlich mit ihrer Verwegenheit zuletzt selbst vor ihrer eigenen Macht nicht halten, und solchen begegnet es, daß sie bis an das A kommen und nun noch über die Grenze wollen, da ist nun aber auf einmal alles leer, und kein Licht und das Bodenlose. Sie könnten aber ja das A wechseln, nicht? Das können sie, nur waren sie doch so stolz auf die geschlossene Notwendigkeit ihrer geistigen Welt, und wo ist dieser Stolz, wenn es sich zeigt, daß dieser ganzen unzerreißbaren Notwendigkeit ungeheures Gewicht an dem dünnen Faden einer bloßen Willkür hing? Jeder entschlossene Denker erlebt dies einmal, und die Azews sind nur konsequent: als Verschwörer und ihre eigenen Häscher zugleich immer von derselben Ehrlichkeit des Denkens, nur eben jedes Mal von einer andern Prämisse aus.

Und noch etwas erlebt jeder Denker. Wir rühmen immer die geistige Freiheit. In der Tat ist der Geist frei, dies verlockt den Menschen, sich vorzutäuschen, der Geist mache frei. Er macht auch frei, nämlich von der Wirklichkeit. Aber nur, um uns dafür einen andern Herrn zu geben, nämlich eben den Geist, an den wir, in seiner Region, dann ebenso knechtisch gebunden sind, wie wir es in der Wirklichkeit an ihre Herrschaft waren: wir haben dann nur den Herrn getauscht und sind dieselben Sklaven geblieben. Was zu sein uns so sehr verlangt, allein wir selbst, das werden wir nie. Einer fremden Macht bleiben wir untertan, entweder jener Wirklichkeit draußen oder der fremden Macht in uns: unserm Geist, der ja wieder, blos in einer andern Form, auch jenes unerträglich Andere ist, an das wir überall stoßen. Um wirklich wir selbst, nichts als wir selbst zu sein, müßten wir Nichts sein. Ueber alle Grenzen will das Individuum hinaus, das doch eben nur durch Begrenzung entsteht, nur in Begrenzung besteht. Und so, wenn es seine tiefste Sehnsucht erfüllt, löst es sich auf. Sie wird ihm nur durch den Tod.

Das sind die beiden Themen Virinskis. Von der Tragik des reinen Denkens handelt sein Stück. Ich wünsche ihm, in Berlin verstanden zu werden.

Die Jungfrau von Orleans

Wenn man sie lange Jahre nicht gesehen hat, dann wünscht man sie sich nur von Reinhardt inszeniert. Sie nennt sich: Eine romantische Tragödie und stammt zu einem Teil ja in der Tat aus den phantastischen Regionen unsrer Poesie. Himmelsgöttinnen begnaden unscheinbare Jungfrauen, Tote stehen auf und wandeln, Blitz und Donner mischen sich in Menschenangelegenheiten, Eisenketten sind wie Nichts. Das alles brauchte vielleicht nur einmal einer mit den Bühnenmitteln unsrer, nicht meiningenscher Tage ins rechte Zauberlicht zu rücken, um dem alten Theaterstück einen neuen Glanz zu geben. Der Hauptreiz müßte freilich immer die Jungfrau bleiben. Vor mehr als hundert Jahren war sie einer aufgeklärten Zeit kaum durch Berufung auf den Wunderglauben des Mittelalters nahezubringen. Unsrer anders aufgeklärten Zeit wären ihre außernatürlichen Kräfte als das leidlich natürliche Ergebnis einer ungeheuer intensiven Autosuggestion verständlich zu machen. Ein erleuchteter Regisseur und eine erleuchtete Schauspielerin müßten zusammenkommen. Auch sie würden die Schwächen des Stückes selbstverständlich nicht beseitigen können. Es wird in der Mitte matt und matter, um sich erst in der zweiten Hälfte wieder aufzuraffen. Es ist wortetrunken bis zur Unerträglichkeit, bis zur Zerstörung einer einheitlichen Charakteristik: wo schöne Verse herauszutrompeten sind, geschieht es — ganz gleich, ob damit die schönen Verse einer frühern Szene bestätigt oder aufgehoben werden. Der holde Wahnsinn Friedrich Schillers erzeugt nichts seltener und nichts schwerer als psychologische Wahrheit. Sein Aug blitzt auf zum Himmel, aber nicht zur Erd herab. Dadurch ist er zu einer harten Nuß für das Theater der Wenigen geworden und wird eben dadurch noch lange der gangbarste Artikel für das Theater der Vielen bleiben, denen die zündende Momentwirkung alles ist, und die um ihretwillen gern auf die leisere Ueberzeugungskraft einer künstlerischen Totalität verzichten. Reinhardt würde hier einen Ausgleich suchen und wahrscheinlich irgendwie finden. Herr Halm hat ihn, mit respektablem Ernst und Eifer, nur gesucht. Seine altmodischen Schauspieler waren gerade noch stark genug, um Schiller zu geben, was Schillers ist, während seine neumodischen Schauspieler sich zum größten Teil als zu schwach erwiesen, um gegen Schiller zu siegen. Es entstand ein Stilmischmasch, in dem man am besten getan hätte, die Ohren zu schließen und sich an eine Reihe geschmackvoller und zeitechter Bilder zu halten.

Diese Bilder sind das erfreulichste Ergebnis der Aufführung. Sie stammen von Svend Gade. Das soll keine Spitze gegen den überempfindlichen Herrn Halm sein. Man unterschätzt ihn durchaus nicht. Sein ‚Herr von Pourceaugnac‘ wird ihm nicht vergessen werden. Das war keine alltägliche Regieleistung. Sie hatte Brio, Farbe, Phantasie und sogar eine gewisse Originalität. Vielleicht ist sein Feld die Kostümkomödie, deren Wert feststeht. Für das moderne Drama fehlt ihm das Unterscheidungsvermögen, und romantische Tragödien gehen ganz und gar über seine Kraft. Aber auch da ist es immerhin sein Verdienst, daß das Neue Schauspielhaus und nicht ein andres Theater Herrn Gade hat, und auch da wird es so sein, daß Herrn Gades Bilder steif und nichtssagend bleiben würden, wenn Herr Halm sie nicht bühnenmäßig einfügte. Rechts und links erheben sich hinter dem Proszenium breite Türme, die sich an den Soffiten zueinanderneigen und sich nicht gradlinig und nicht bogenförmig, sondern zu einer geschweiften Klammer vereinigen. Stellt die Bühne Innenräume dar, so haben diese Türme Türen, durch die man von der Seite kommt und nach der Seite abgeht; in allen andern Fällen sind sie tot. Dahinter sieht man in voller Lebendigkeit ländliche Idyllen, prunkende Throngemächer, das englische Lager in Flammen, nächtliche Waldesdickichte, das besonnte Rheims, einen festlich geschmückten säulengetragenen Saal und die Front jener Kathedrale, in die sich der berühmte Krönungszug wälzt. Herr Halm hat den Einfall gehabt, diesen Zug ex inferis aufsteigen zu lassen. Auf der halben Höhe einer mächtigen Freitreppe sind an jede Seite Galerien angeklebt, von denen das gemeine Volk dem auserwählten Volk auf die Köpfe sieht. Wir sehen nur die Rücken, und da sich Rücken weniger von einander zu unterscheiden pflegen als die Gesichter selbst berlinischer Statisten, so wird die Sache, trotz Friedrich Bermanns Musik, schnell langweilig. Man muß Regie-Einfälle nicht blos haben, sondern auch zu verwerten wissen. In andern Einzelheiten ist das Neue Schauspielhaus glücklicher. Es hat den unentbehrlichen Auftritt des Montgomery, der im alten Schauspielhaus gestrichen ist, wiederhergestellt. Es hat dem englischen Feldherrn das ausgestopfte Schlachtroß einer meiningernden Ueberlieferung unter dem sterbenden Leibe weggezogen. Es hat die Verklärung der Jungfrau mit einem Wald von Fähnchen umgeben, der so schön ist, daß er von Reinhardt sein könnte, und der denn auch tatsächlich aus der Schlußszene seines ‚Lear‘ stammt. Zu entscheidenden Neuerungen aber gebrach es an Mut. Wenn Johanna im Turm der Isabeau ihren Gott bestürmt und mit seiner Hilfe die Ketten zerreißt, so ist das ein leibhaftiges

Wunder. Alle sehen ihr mit starrem Staunen nach. Ist es da nicht erlaubt, ein übriges zu tun? Ein himmlischer Lichtschein dürfte, ja müßte breit auf sie fallen. Hier windet sich die Betende in einer dunkeln Ecke und hüpft dann weg, als wäre nichts geschehen.

Es liegt aber auch an der Triesch, daß diese Szene ziemlich eindrucksvlos vorüberfliegt. Von der Triesch gilt, wie von der ganzen Vorstellung, daß sie den guten, den heftigen, den inbrünstigen Willen zur Besonderheit und Bedeutsamkeit hat, daß man ihr die ehrendste Fleißnote ausstellen soll, und daß man für ein Fünkchen Genialität dankbarer wäre als für alle diese bürgerlichen Tugenden. Die Triesch steht am äußersten Ende einer Reihe von Leistungen, an deren anderm äußersten Ende Herr Christians steht. Der glaubt an Schiller und ‚bringt' ihn. Er schmettert jede Tirade mit derjenigen Lungenkraft ins Publikum, für die ein Beifallssturm nur der angemessene Lohn ist. Es folgen die Deklamatoren, die diesen Lohn auch erstreben, aber nicht erreichen. Es folgen die Angekränkelten, die einmal durch ein naturalistisches Ensemble gelaufen sind und sich bemühen, Charakteristik und Stil zu vereinigen. Es folgt das Quartett, dem diese Vereinigung gelingt: Frau Arnold, die immer Mannweiber wie die Isabeau spielen müßte; Herr Retzbach, der den Schlachtbericht seines Raoul sachlich und erregt zugleich liefert; Herr Lind (unser unendlich lustiger Herr von Pourceaugnac), der als Thibaut d'Arc wie ein altfranzösischer Großbauer aussieht und wie eine Schillersche Gestalt im guten Sinne spricht; Herr Siebert endlich, der zwar nicht gerade ein furchtbarer, aber doch ein genügend machtvoller Talbot ist. Die Triesch also ist Klasse für sich. Sie fängt wunderbar an. Wenn sie im Vorspiel an die Eiche gelehnt sitzt, dann kann man an die Jeanne d'Arc des Bastien Lepage, die von den göttlichen Gnaden verängstigt und bedrückt ist, ebenso gut denken wie an die Maria des Rossetti, über der die Taube flattert, während der verkündigende Engel ihr die Lilie reicht. Mit ekstatisch aufgerissenen Augen und der zitternden Stimme einer Visionärin gestaltet die Triesch den Abschied, der sonst nur gesprochen wird. Dieser Ton reicht auch noch für die Szene vor dem König. Viel weiter reicht er nicht. Die Figur zerbricht bereits bei Schiller. Einer wundert sich, „die zarte Jungfrau unter Waffen" zu erblicken. Dann aber heißt es: „Wie eine Kriegesgöttin, schön zugleich und schrecklich anzusehn, mit kühnem Anstand schritt die Mächtige." Die Schauspielerin ist geborgen, die diese Wandlung mitmachen und das Hirtenkind des Anfangs in Vergessenheit geraten lassen kann. Die Triesch kann es nicht. Sie bastelt mit klugen Nuancen an einem Kulissen-

koloß herum. Sie wird, das sicherste Zeichen der Ohnmacht, im Monolog vor dem Krönungszug weinerlich und versagt in Isabeaus Turm, wo einem selbst bei der wackern Amanda Lindner für einen Augenblick das Herz stillsteht. Was schadet es? Wir ahnten, daß von Elliden zu Johannen keine Brücke führt. Jetzt wissen wirs. Auf Wiedersehen bei Brahm!

Angstschrei / von Peter Altenberg

Es gibt nur einen einzigen, einen allereinzigsten Beweis einer Frau ihrer echten, menschlichen, aufrichtigen, anständigen Beziehung zu uns: das ist, uns mit Absicht und heiligem Willen jegliche Eifersuchtsqual zu ersparen, ja sie in jedem Augenblick einfach unmöglich zu machen! Dieser gütige Wille allein beweist uns ihre wirkliche Zusammengehörigkeit mit uns! Diesen gütigen Willen kann sie sich zulegen! Sonst bekommt unser Edelgehirn den Verfolgungswahn, gleich diesem adeligsten Gehirn Strindbergs!

Eine geliebte Frau muß uns schützen wollen zu jeglicher Stunde, da wir einmal in bezug auf ihren geliebten, vergötterten Leib in einer Art von mysteriöser Hypnose uns befinden! Diese unsre schreckliche, durch sie allein erzeugte Krankheit muß sie behandeln wie ein Arzt einen unglückseligen schwer Erkrankten, der seiner Obhut sich gläubig überläßt! Wehe, wenn sie diesen ohnedies schwer Leidenden auch noch absichtlich schwächen wollte, statt ihm Heilung zu bringen, da es doch nur von ihrem edlen, anständigen Willen abhängt, es zu erreichen!

Diese Heimtücke, uns absichtlich unglückselig zu machen, ist die Schlange in ihr. Denn jede anständige Persönlichkeit hat den natürlichen Wunsch, ihrem armen Nebenmenschen zu helfen und zu dienen, soweit es nämlich möglich ist! Die Zerstörungselemente sind ein gottlose infame Gemeinheit, die nur in teuflischen Organisationen liegt. Jeder andre sucht zu schützen und zu helfen, soweit es möglich ist!

Eifersucht ist eine schwere Erkrankung des Gehirns, die von jeder menschenfreundlich gesinnten Frau gebannt, geheilt werden kann. Wenn sie es absichtlich unterläßt, so ist sie eine Teufelinne, Eine, die sich an der Zerstörung unsrer heiligen Lebenskräfte weidet, weil sie nur Böses überhaupt leisten kann und Zerstörendes, nicht aber Leben, Freudiges und Gedeihendes!

Mögen die wertvollen, kultivierten Männer ein wenig genauer zusehen, wodurch ihnen der größte Teil ihrer wertvollsten Lebensenergien eigentlich vollkommen grundlos täglich geraubt und vernichtet wird, und mögen sie endlich anfangen, sich ernstlich zu schützen vor dieser tiefsten Gefahr: Ungezogenes, eitles, freches und sich überhebendes Weib! Teufelinne statt Schutzengel!

Besser als Shakespeare? / von Bernard Shaw

(Schluß)

Daraus folgt jedoch nicht, daß das Recht, Shakespeare zu kritisieren, die Fähigkeit, bessere Stücke zu schreiben, in sich schließt. Und in der Tat — man sei über meine Bescheidenheit nicht überrascht — ich gebe nicht vor, bessere Stücke zu schreiben. Die Hervorbringung aufführbarer Bühnenstücke bietet dem menschlichen Talent keinen unendlichen Spielraum; und die Dramatiker, die dieses Zieles Schwierigkeiten noch vergrößern, sind Schwindler. Der Gipfel ihrer Kunst ist immer wieder erreicht worden. Kein Mensch wird jemals eine bessere Tragödie als ‚Lear', eine bessere Komödie als ‚Le Festin de Pierre' oder ‚Peer Gynt', eine bessere Oper als ‚Don Giovanni', ein besseres Musikdrama als ‚Der Ring der Nibelungen' schreiben oder bessere Modestücke und Melodramen, als sie jetzt von Schriftstellern hervorgebracht werden, die mit dem Worte ‚unsterblich' zu höhnen keinem Menschen einfällt. Die Philosophie, die Lebensauffassung — die wechselt, nicht die Kunst des Schauspielschreibers! Eine Generation, die gründlich moralisiert und patriotisiert ist, die tugendliche Entrüstung als geistig nahrhaft empfindet, die den Mörder mordet und den Dieb bestiehlt, die vor allen Arten von Idealen — seien sie sozialer, militärischer, geistlicher, königlicher und göttlicher Natur — im Staube liegt: die kann von meinem Standpunkt aus wohl tief im Irrtum sein, aber es braucht ihr nicht an so guten Stücken zu fehlen, wie die Menschenhand sie hervorbringen kann. Nur werden jene Stücke weder geschrieben noch genossen werden von Menschen, in deren Philosophie die Begriffe Schuld und Unschuld und daher auch Rache und Vergötterung bedeutungslos sind. Solche Menschen müssen alle die alten Stücke noch einmal schreiben, umschreiben in den Ausdrücken ihrer eigenen Philosophie; und das ist der Grund, warum es ohne eine neue Philosophie kein neues Drama geben kann. Wozu ich noch füge, daß es auch keinen Shakespeare und keinen Goethe ohne eine solche geben kann, noch zwei Shakespeares in einer philosophischen Epoche, da, wie gesagt, der erste große Kömmling jener Epoche die ganze Ernte einheimst und die, die nachher kommen, zu bloßen Nachlesern degradiert oder, noch schlimmer als das, zu Narren, die fleißig alle Bewegungen des Mähers und des Binders in einem leeren Felde nachmachen. Was hat es für einen Zweck Stücke zu schreiben oder Fresken zu malen, wenn man nichts weiter zu sagen oder zu zeigen hat, als das, was Shakespeare, Michelangelo und Raphael gesagt und gezeigt haben? Wenn diese die Dinge nicht anders gesehen hätten, besser oder schlechter, als die dramatischen Dichter der Townley-Mysterien oder als Giotto, so hätten sie ihre Werke nicht schaffen können — niemals, und wenn ihre Kunst der Feder und

der Hand doppelt so groß gewesen wäre. Nach ihnen war keine Notwendigkeit vorhanden (und nur die Notwendigkeit stärkt die Menschen, der Verfolgung ins Antlitz zu sehen, unter deren Zähnen die neue Kunst geboren wird) — keine Notwendigkeit, das, was schon gemacht war, noch einmal zu machen, bis, zur rechten Zeit, als ihre Philosophie sich überlebt, eine neue Rasse von Dichtern und Kritikern des neunzehnten Jahrhunderts, von Byron bis zu William Morris, anfing, zuerst über Shakespeare und Raphael kalt zu sprechen, um dann in der mitelalterlichen Kunst, welche diese Meister der Renaissance ersetzt hatten, gewisse vergessene Elemente wieder zu entdecken, die für die neue Ernte hier keimten. Ja, mehr noch: sie begannen zu entdecken, daß die technische Geschicklichkeit dieser Meister in keiner Weise den höchsten Anforderungen entspräche. Ich leugne dagegen entschieden, daß die Großen, die in der Kunst Epoche gemacht haben, ihre Stellung ihrer technischen Geschicklichkeit verdankt haben. Freilich können wir uns, wenn wir nach Beispielen einer wunderbaren Beherrschung der Sprache und der graphischen Linie suchen, keine Besseren denken als Shakespeare und Michel Angelo. Aber beide legten die Kunst jahrhundertelang brach, dadurch, daß sie spätere führende Künstler verleiteten, die Größe in der Kopierung ihrer Technik zu suchen. Die Technik wurde erworben, verfeinert und wiederholt übertroffen; aber die Ueberlegenheit der zwei großen Meister und Muster blieb unbestritten. Eine leicht zu beobachtende Tatsache ist es, daß jede Generation Menschen von ungewöhnlichen Spezialbegabungen, künstlerischer, mathematischer und sprachlicher Natur, hervorbringt, Menschen, die aus Mangel an neuen oder überhaupt auch nur nennenswerten Ideen keine ausgezeichnete Stellung erreichen, außerhalb des Varietee-Theaters und des Schulzimmers, obgleich sie mit Leichtigkeit Dinge machen können, die die Schöpfer der großen Epoche linkisch oder überhaupt nicht gekonnt haben. Die Geringschätzung des akademischen Pedanten für den Originalkünstler ist oft auf eine wirkliche Ueberlegenheit technischen Wissens und Könnens gegründet; er ist manchmal ein besserer Zeichner als Raphael, ein besserer Kenner des Kontrapunkts als Beethoven, ein besserer Versemacher als Byron. Ja, das gilt sogar nicht blos von Pedanten, sondern auch von Männern, die Kunstwerke von einigem Rang hervorgebracht haben. Wenn die technische Leichtigkeit das Geheimnis der großen Kunst wäre, wäre Swinburne größer als Browning und Byron zusammen, Stevenson größer als Scott oder Dickens, Mendelssohn größer als Wagner, Maclise größer als Madox Brown. Ueberdies bilden sich neue Ideen ihre Technik ebenso aus, wie das Wasser seine Kanäle bildet; und der Techniker ohne Ideen ist gerade so unnütz wie der Kanalbauer ohne Wasser, mag er auch auf sehr geschickte Weise das leisten, was der Missisippi sehr plump leistet. Um

den Beweis ganz niet- und nagelfest zu machen, hat man nun nur zu beobachten, daß der Schöpfer einer Epoche selbst gewöhnlich damit begonnen hat, berufsmäßig zu arbeiten, ehe seine neuen Ideen ihn so bemeisterten, daß sie darauf bestanden, durch seine Kunst immerwährend Ausdruck zu finden. In solchen Fällen ist man gezwungen, zuzugeben, daß seine Größe, wäre er zufällig früher gestorben, unvollendet geblieben wäre, obgleich seine technischen Fähigkeiten wohl gut genug gegründet gewesen wären. Die ersten nachahmenden Werke großer Männer sind gewöhnlich bedeutend schwächer als die besten Werke ihrer Vorläufer. Man stelle sich vor, daß Wagner nach der Komponierung des Rienzi, oder Shelly nach Zastrozzi gestorben wären! Würde irgend ein maßgebender Kritiker in dem Falle Wagners Technik so hoch wie Rossinis, Spontinis oder Meyerbeers gestellt haben; oder Shelleys Technik so hoch wie Moores? Man wende das Problem noch nach einer andern Seite: Glaubt jemand, daß Shakespeare, wenn er Goethes oder Ibsens Ideen gehabt hätte, sie schlechter als Goethe oder Ibsen zum Ausdruck gebracht haben würde? Ist es wahrscheinlich, daß, wie die menschliche Fähigkeit nun einmal ist, in unsrer Zeit ein Fortschritt, außer in äußerlichen Umständen, erreicht wird, der einen Autor befähigte, das, was er zu sagen hat, besser zu sagen als Homer oder Shakespeare, ohne sich dabei lächerlich zu machen? Aber der bescheidenste Autor, und noch viel mehr ein etwas arroganter wie ich einer bin, kann behaupten, daß er heute etwas zu sagen hat, was weder Homer noch Shakespeare gesagt haben. Und der Theaterbesucher kann vernünftigerweise verlangen, daß ihm historische Ereignisse und Persönlichkeiten im Lichte seiner eigenen Zeit dargestellt werden, selbst wenn Homer und Shakespeare sie bereits im Lichte ihrer Zeit dargestellt haben. Zum Beispiel hat so Homer Achilles und Ajax in der Iliade der Welt als Helden gezeigt. Zu rechter Zeit kam dann Shakespeare, der sozusagen erklärte: Ich kann dieses verzogene Kind und diesen muskulösen Narren wahrhaftig nicht als große Männer annehmen, blos weil Homer ihnen der griechischen Theatergalerie zuliebe geschmeichelt hat. Infolgedessen haben wir in ‚Troilus und Cressida' das Urteil der Epoche Shakespeares (unser eigenes) über dieses Paar. Das bedeutet aber durchaus nicht, daß Shakespeare sich für einen größeren Dichter hielt als Homer.

Als Shakespeare seinerseits das Leben Heinrichs des Fünften und Julius Caesars behandelte, gestaltete er sie seiner eigenen ritterlichen Auffassung als eines großen Staatsmann-Befehlshabers gemäß. Aber im neunzehnten Jahrhundert kommt der deutsche Historiker Mommsen, der auch Caesar zu seinem Helden erwählt, und stellt den ungeheuern Unterschied in den Zielen zwischen dem vollendeten Ritter Vercingetorix und seinem großen Besieger Julius Caesar ins Licht. In diesem Lande begriff dann Carlyle mit

seinem Einschlag bäuerlicher Inspiration die Art von Größe, die den echten Helden der Geschichte so weit über den bloßen ‚preux chevalier' hinausrückt, dessen fanatisch-persönlicher Ehrbegriff, dessen Ritterlichkeit und Selbstaufopferung auf der Leidenschaft für den Tod beruht, die aus der Unfähigkeit entspringt, die Last des Lebens, das dem Lebenden keine idealen Bedingungen gewährt, zu ertragen. Dieser eine Blitz der Auffassung machte Carlyles ganzes geistiges Inventar aus; und er genügte, um aus ihm einen literarischen Meister zu machen. Zur rechten Zeit, als Mommsen ein alter Mann und Carlyle tot, komme ich dann und dramatisiere den jetzt schon bekannten Unterschied in ‚Helden' mit ihrem komödiantischen Zwiespalt zwischen dem ritterlichen Bulgaren und dem Mommsenartigen schweizer Kapitän. Worauf sehr viele Theaterbesucher, die Shakespeare noch nicht und noch weniger Mommsen oder Carlyle gelesen haben, ein Angstgeschrei um ihr ritterliches Ideal anheben, als ob noch niemand seit dem Mittelalter dessen Zulänglichkeit in Frage gestellt hätte. Sie mögen mir danken, daß ich sie so weit erzogen habe. Und sie mögen mir erlauben, Caesar in dasselbe Licht von heute zu rücken, indem ich mir dieselbe Freiheit nehme, die Shakespeare sich mit Homer genommen hat, und ohne daß ich mir einbilde, die Ansicht Mommsens von Caesar besser darzustellen, als Shakespeare eine Ansicht ausdrückte — eine Ansicht, die nicht einmal plutarchisch war, und die, wie ich fürchte, ebenso sehr auf die seit Marlowes Tamerlan eingerissene Tradition mit Bühnenhelden wie sogar auf die ritterliche Auffassung des Heroismus, die in Heinrich dem Fünften dramatisiert ist, zurückgeführt werden muß.

Was mich selbst betrifft, kann ich beteuern, daß solche Kräfte der Erfindung, des Humors und der Bühneneinfälle, wie ich sie in meinen Spielen, den ‚Gefälligen' und den ‚Ungefälligen' und in den drei ‚Stücken für Puritaner' spielen zu lassen fähig war, mir gar nichts galten, bevor ich die alten Tatsachen in einem neuen Lichte sah. In technischer Beziehung bin ich nicht imstande anders vorzugehen, als es frühere Dramatiker taten. Freilich weisen meine Stücke die neuesten mechanischen Fortschritte auf; die Handlung wird nicht durch unmögliche Monologe und beiseite Gesprochenes vorwärtsgeschoben; und meine Menschen treten auf und gehen ab von der Bühne, ohne vier Türen in einem Zimmer nötig zu haben, das im wirklichen Leben nur eine besäße. Aber meine Vorwürfe sind die alten Vorwürfe; meine Charaktere die vertrauten Harlekin und Colombine, Clown und Pantalon (man bemerke den Harlekinsprung im dritten Akt von ‚Caesar und Cleopatra'); meine Bühnenkniffe und Hemmungen und Spannungen und Scherze sind dieselben, die in meinen Knabenjahren im Schwange waren, und die mein Großvater bereits satt hatte. Den jungen Leuten, die sie zum ersten Mal in meinen Stücken kennen ler-

nen, mögen sie so neu sein wie die Nase Cyranos jenen, die ‚Punch‘ niemals gesehen haben; während für ältere Theaterbesucher die unerwartete Art meines Versuchs, Naturgeschichte an Stelle einer konventionellen Ethik und romantischen Logik zu setzen, die ewigen Bühnenpuppen und ihre unausweichlichen Verlegenheiten so verwandeln mag, daß es ihnen im Augenblick unmöglich ist, sie zu identifizieren. Wenn dem so sein sollte, um so besser für mich: dann werde ich vielleicht ein paar Jahre Unsterblichkeit genießen. Aber das Rädchen der Zeit wird meine Zuhörerschaft bald auf meinen eigenen Standpunkt bringen; und dann wird der nächste Shakespeare, der da kommt, diese kleinen Versuche von mir in Meisterwerke verwandeln, die ihre Epoche krönen. In jener Zeit werden dann meine Charakteristiken des zwanzigsten Jahrhunderts unbeachtet als eine Selbstverständlichkeit vorübergehen, während die Künstlichkeit des achtzehnten Jahrhunderts, welche dem Werk jedes literarischen Irländers meiner Generation ihren Stempel aufdrückt, veraltet und albern erscheinen wird. Es ist eine gefährliche Sache, sofort mit Jubel als originell begrüßt zu werden: was die Welt Originalität nennt, ist nur eine ungewohnte Art, sie zu kitzeln. Meyerbeer erschien den Parisern ungeheuer originell, als er zuerst unter ihnen auftauchte. Heutzutage ist er blos die Krähe, die dem Pfluge Beethovens folgte. Ich bin eine Krähe, die gar vielen Pflügen gefolgt ist. Zweifellos erscheine ich jenen, die niemals, hungrig und neugierig, auf den Feldern der Philosophie, der Politik und der Kunst sich umgetan haben, ungeheuer gescheit. Karl Marx hat von Stuart Mill gesagt, daß er seine Größe der Plattheit des ihn umgebenden Landes zu verdanken habe. In diesen Tagen der Elementarschulen, allgemeinen Lesens, billiger Zeitungen und der unvermeidlich darauf folgenden Nachfrage nach Berühmtheiten aller Arten, literarischer, militärischer, politischer und moderner, ist diese Art Größe schon einer sehr mäßigen Geschicklichkeit erreichbar. Ein Ansehen ist heutzutage billig. Und selbst wenn es teurer wäre, würde es für jeden von öffentlichem Geiste erfüllten Weltbürger unmöglich sein, zu hoffen, daß sein Ansehen von Dauer sei; denn dies hieße hoffen, daß die Flut allgemeiner Erleuchtung sich niemals über seinen elenden Hochwasserstand erheben werde. Ich hasse den Gedanken, daß Shakespeare schon dreihundert Jahre dauert, obgleich er nicht weiter kam als Koheleth, der Prediger, der viele Jahrhunderte vor ihm starb; oder daß Plato, mehr als zweitausend Jahre alt, noch immer unsern Wählern voraus ist. Wir müssen uns beeilen, wir müssen Berühmtheiten loswerden: sie sind das Unkraut im Boden der Unwissenheit. Man bebaue diesen Boden, und sie werden noch schöner aufblühen, aber nur als einjährige Berühmtheiten. Wenn diese Betrachtung mir irgendwie dazu verhelfen kann, der meinen ledig zu werden, wird sich die Mühe, sie zu schreiben, wohl gelohnt haben.

Das Stellenvermittlergesetz / von Richard Treitel

(Schluß)

Noch eine Neuerung für den Engagementsverkehr ergibt sich aus der Ziffer 3 der Ausführungsbestimmungen. Bis jetzt wurden, wenn ein Engagement abgeschlossen wurde, zwei Vertragsformulare ausgefüllt, und zwar war das eine für den Direktor, das andre für das Mitglied bestimmt. Jetzt müssen drei Vertragsformulare ausgefüllt werden. Eine Abschrift jedes von dem Stellenvermittler vermittelten Vertrages ist von dem Agenten aufzubewahren. Sie muß alle Streichungen und Weglassungen enthalten, die die Verträge des Direktors und des Schauspielers aufweisen. Geschäftsbücher, die nicht mehr benutzt werden sollen, sind unter Angabe des Datums abzuschließen, der Ortspolizeibehörde zur Bestätigung des Abschlusses vorzulegen und sodann zehn Jahre aufzubewahren. Dasselbe gilt, wenn der Geschäftsbetrieb eingestellt wird. Es sind dies alles Bestimmungen, welche eine kaufmännische Art des Betriebes gewährleisten sollen.

Eine besondere Regelung hat in den Ausführungsbestimmungen auch die Frage des Hilfspersonals gefunden. Es handelt sich um die oft und viel gescholtenen Agentursekretäre. Da wird nun zum ersten Mal bestimmt, daß die Ortspolizeibehörden über die Zulässigkeit einer Stellvertretung zu entscheiden haben, und es werden die Anforderungen festgelegt, die an das Hilfspersonal gestellt werden müssen. Das Hilfspersonal muß dieselbe Zuverlässigkeit besitzen wie der Stellenvermittler selbst.

Eine weitere Neuerung sieht Ziffer 10 vor. Sie richtet sich gegen die Tätigkeit der Stellenvermittler für konzessionslose Direktoren, ferner gegen Direktoren, bei denen man der Gagen nicht sicher ist. Für solche Unternehmer dürfen die Stellenvermittler nicht engagieren. Weiterhin dürfen die Stellenvermittler den Stellensuchenden etwa ihnen bekannt gewordene Tatsachen, die die Zuverlässigkeit des Unternehmens zweifelhaft erscheinen lassen, nicht verschweigen.

Bei Engagements Minderjähriger müssen die Agenten sich der zum Vertragsabschluß erforderlichen Zustimmung des gesetzlichen Vertreters versichern.

Die Ziffer 12 der Ausführungsbestimmungen soll die Unparteilichkeit und Unabhängigkeit der Stellenvermittler sicherstellen. Es ist darum bestimmt, daß Stellenvermittler ihre Geschäftsräume weder in Theaterbureaus verlegen dürfen noch in Räume, die der Gast- oder Schankwirtschaft dienen oder mit solchen Räumen in Verbindung stehen.

Weiterhin soll die Unparteilichkeit der Stellenvermittler die Bestimmung gewährleisten, daß der Stellenvermittler keine Nebengewerbe

betreibt, die seine Unparteilichkeit irgendwie ungünstig zu beeinflussen imstande sind. Die Ausführungsbestimmungen enthalten darüber sehr detaillierte Vorschriften.

Der Stellenvermittler darf sich weder an einem Theater geschäftlich beteiligen noch dem Unternehmer Darlehen gewähren noch mit dem Unternehmer besondere Verträge als Impresario oder Soloagent eingehen.

Es ist die Frage aktuell geworden, ob es als unzulässige Darlehnsgewährung anzusehen ist, wenn der Agent ihm zukommende Provision gegen Verzinsung anstehen läßt. Es ist kein Zweifel, daß es sich um Darlehnsgewährung handelt, die nach den Ausführungsbestimmungen unzulässig ist. Man wird aber zugunsten der Direktoren annehmen dürfen, daß diese eine derartige Kulanzgewährung von den Agenten nicht fordern werden.

Sollte der Direktor fürderhin das Inkasso für den Agenten übernehmen, so wird er auch das, was er dem Schauspieler für den Agenten abgezogen hat, an diesen ausfolgen und nicht für seine Zwecke verwenden. Es soll nichts in dem Verhältnis zwischen Direktor und Schauspieler vorhanden sein, was die Unparteilichkeit des Agenten beeinflussen könnte. Und die Unparteilichkeit würde beinflußt werden, wenn der Agent auf Darlehen Rücksicht zu nehmen hat, die ihm von dem Direktor geschuldet werden.

Ziffer b des § 12 untersagt auch den Schauspielern, Agenturgeschäfte zu machen, wie es bisher oftmals vorgekommen ist. Wichtig sind weiter die Bestimmungen d und e der Bestimmungen, die folgendermaßen lauten:

> Dem Agenten ist es untersagt, Fachschulen zu betreiben, die die Vorbereitung für Schauspieler bezwecken, oder sich an dem Betriebe solcher zu beteiligen; ferner: mit auswärtigen Stellenvermittlungen, die von den Regierungspräsidenten (im Landespolizeibezirke Berlin von dem Polizeipräsidenten) als unzuverlässig bezeichnet sind, in Verbindung zu treten.

Schließlich sei noch Ziffer 14 der Bestimmungen erwähnt, die den Polizeibehörden sehr weitgehende Kontrollrechte gibt. Der Umstand, daß unvermutete Revisionen stattfinden können und vermutlich stattfinden werden, soll dazu beitragen, eine ordnungsmäßige kaufmännische Behandlung sämtlicher Aufträge zu gewährleisten. Ziffer 14 sagt darüber:

> Die Polizeibehörden und die Organe sind befugt, in den Geschäftsbetrieb des Stellenvermittlers für Bühnenangehörige jederzeit Einsicht zu nehmen. Die Stellenvermittler sind verpflichtet, den Beamten jederzeit den Zutritt zu allen für den Geschäftsbetrieb bestimmten Räumlichkeiten zu gestatten, ihnen die Geschäftsbücher und Geschäftspapiere auf Verlangen im

Dienstraum der Polizeibehörde vorzulegen und jede über den Geschäftsbetrieb verlangte Auskunft wahrheitsgetreu zu erteilen.

Es wäre lohnend, noch verschiedene Einzelheiten, die sich aus dem Gesetz ergeben, zu behandeln. Insbesondere kommen Fragen des internationalen Rechts in Betracht. Wie weit wird das deutsche Stellenvermittlergesetz angewendet, wenn der Schauspieler oder der Direktor oder der Agent im Inlande oder im Auslande wohnen? Es ergeben sich da Schwierigkeiten, die die Judikatur häufig beschäftigen werden.

Die Bohème / von Fritz Jacobsohn

Puccini war eigentlich niemals nur eine Hoffnung, sondern gleich Erfüllung. Das kann man heute sagen, auch ohne die Höhe seiner Aufführungsziffer, die ja ebensogut gegen ihn sprechen könnte, in Betracht zu ziehen. Puccini war von jeher die Lösung der brennendsten Opernfrage und ist es mit jedem neuen Werk neuer und schöner geworden. Das Problem hieß: Los von Wagner und zurück zur Melodie! Die Wagnersche Betonung des Dramas war beizubehalten, das sinnlose Ohrgekitzel der Melodie war zu vermeiden. Dieses Problem hat Puccini gelöst. Mit der Sinnlichkeit, dem Geschick und dem Geschmack des Romanen. So steht er jetzt als ein Klassiker der Moderne da. Denn mit dem Verismo ist es nichts, und die Kunstregistratoren, die Puccini durchaus mit Mascagni und Leoncavallo verkoppeln wollen, irren noch heute.

Puccini ist deshalb klassisch, weil er Affekte in eine Tonsprache umdeutet, die niemals Zweifel über die Absicht aufkommen läßt. Für Lust und Schmerz hat er sich Ausdrücke geschaffen, die nicht zu neu sind, um unverständlich zu bleiben, und die nicht zu abgegriffen sind, um blaß zu erscheinen. In den Bildern der ‚Bohème‘ sind ihm die zarten, versonnenen Stellen weitaus am besten gelungen; die beiden Außenakte tragen die Schönheiten in sich. Mimi, die ärmere Schwester der Traviata, ist von schwelgerischen musikalischen Poesien umhaucht. Das Orchester widmet ihr seine ganze Liebe. Und die Kunst des Komponisten ist es, daß Mimi mehr durch das wirkt, was er über sie verschweigt, als durch das, was er von ihr sagt; daß ein langgeschwungener Oboenton, eine kurze Kantilene der Solovioline, ja daß eine Pause beredter spricht, als hundert Töne. Neben Mimi verblaßt Rudolf der Poet, und die andern beachtet man kaum mehr.

Mimi war in der Komischen Oper Maria Labia und ihretwegen, die schon ‚Tosca‘ zum Siege geführt hat, gab Gregor ‚Bohème‘. Den Klang dieser wundervollen Stimme vergißt man so leicht nicht; in ihr

liegt eine Welt, in der nur Töne und keine Worte gelten. Sie ist eine wirkliche Sanges- und Spiel-Künstlerin; sie hat die schönste Stimme, die augenblicklich in Berlin zu hören ist und ist so ganz Mensch, daß man gar nicht an die Primadonna denkt. Erstaunliche Fortschritte hat das Orchester unter Meyrowitz gemacht. Das glänzte und blühte vielfarbig auf und war fast nicht wieder zu erkennen.

Frau Juttas Untreue / von Alfred Polgar

Die Neue Wiener Bühne spielte ‚Frau Juttas Untreue' von Otto Anthes, der durch ‚Don Juans letztes Abenteuer' auch in Berlin bekannt geworden ist. Das neue Stück ist ein liebenswürdiges, zartes, mit manchem Reiz der Innerlichkeit geschmücktes Drama, hinter dem man aber doch wohl mehr einen feinfühligen, guten, empfindsamen und klugen Menschen als einen großen Dichter spürt. Die Frauen sind nicht monogam veranlagt — (fast, vielleicht, am Ende gar könnte man das von dem Menschen überhaupt gelten lassen?) — und es muß erst einer kommen, der sie Treue lehrt. So wird es in dem neuen Drama behauptet (von einer Frau) und bewiesen (von einer Frau). Es ist Weiberpsychologie eines idealistischen Manngehirns. Die Frau als Wille und Vorstellung des Mannes. (Nebenbei: als ob Untreue ein Problem des Herzens und nicht hunderttausend Mal mehr eines der Nerven, eine physiologische Angelegenheit wäre!) Auch die Logik und Dialektik der Weiber in diesem Stück ist durchaus poetisch-konstruktiv, vom Dichter nicht aus dem Herzen seiner Geschöpfe herausgehört, sondern in sie hineingesprochen. Frau Juttas Lust zur Untreue basiert, zum großen Teil wenigstens, auf einem Mißverständnis. Auf einem Mißverständnis, das ihr den Betrug besonders wildlockend, schimmernd gefährlich erscheinen läßt. Nämlich: sie hält ihren Mann für den Mörder seiner ersten Frau. Als sich dann herausstellt, daß ers nicht ist, daß er kein Wüterich, sondern im Gegenteil ein entsagungsvoll liebender edler Edelmann, da stürzt ihr Untreue-Bedürfnis in sich zusammen, verliert den roten Reiz, den Zauber des Risikos und des Abenteuers. Und so lehrt sie denn die Treue. Und das wilde Töchterlein mit dem süß-scheußlichen Namen ‚Wisel' segnet Vater und Stiefmutter und wird ihrerseits, jetzt ohne Krach, den ersehnten Kavalier heiraten, und die alte, verbitterte Amme lächelt zufrieden, und der mißhandelte bucklige Knecht bekommt gute Worte von seinem Herrn, und Direktor Steinert bedankt sich mit einem Antlitz voll mild-melancholischer Würde, einfachen Stolzes und schwermütiger Gelassenheit. ‚Don Juans letztes Abenteuer' war ein Meisterstück neben dieser zahmen Komödie mit den wilden Gebärden. Dort schien die Bildhaftigkeit der Sprache aus dem Geist des Schauspiels organisch erwachsen. Hier scheint sie aufgeklebt. Dort handelte es

sich um dramatische Schicksale, hier um novellistische Episoden. Dort trugen die Gestalten Naturfarben, hier scheinen sie, lyrisch oder phantastisch, koloriert. Dort stieg die Idee des Stückes abwärts, strebte, ihrer natürlichen Schwere gehorchend, ins Tiefe, hier steigt sie, federleicht, aus vagen Tiefen herauf und zerplatzt an der Oberfläche zu leerem Schaum. Dennoch birgt auch ‚Frau Juttas Untreue‘ genug hübsche Wendungen, zeigt ein genug kunstvolles Geflecht feiner Charakter- und Schicksalsmotive, um Werk und Autor beachtenswert erscheinen zu lassen. Die Linienführung auch dieses Dramas ist oft sehr weich und hübsch, und Geist sowohl wie Temperament des Stückes haben einen, man kann es kaum anders sagen: keuschen Zug, der sich wohltuend von der brünstigen Bedeutungsgier moderner Theaterdichtung unterscheidet.

Direktor Steinert, ein Regisseur von exakter Beobachtungsgabe, minutiöser Sorgfalt und gelegentlich auch frei waltender Phantasie, hat für seinen sympathischen lübecker Hausdichter wieder Ausgezeichnetes zuwege gebracht. Aufs kräftigste unterstützen ihn die künstlerisch-vornehmen und schönen Interieurs, mit denen Maler Remigius Geyling dem Geist der Zeit, in der das Drama steht, wie dem spezifischen Stimmungsgehalt der Dichtung vollkommen gerecht wurde. Frau Wallentins glanzvolle Routine kam der Julia sehr zustatten, ebenso Fräulein Michaleks leichtfüßige, kluge, kunstfertige, hier übrigens recht trotzige Anmut dem (o, was für ein Name!) ‚Wisel‘. Ein netter, leichtfertig schwärmender, im Grunde herzlich guter Junge war der Kurfürst des Herrn Rhomberg. Das ist ein hoffnungsreicher junger Künstler mit einem sehr liebenswürdigen Talent der lockern Rede und der leichten Gebärde. Ein Mißgriff hingegen scheint die Besetzung der männlichen Hauptrolle durch den vorzüglichen Episodenspieler Herrn Charlé, der mit seinem ganz äußerlichen Würde-Pathos, mit seiner Oberflächen-Erregung und seinem in der Kehle eingefangenen ‚Sturm des aufgewühlten Innern‘ mancherlei verdarb. Aber an dieser Fehlbesetzung trägt wohl weniger Direktor Steinert als vielmehr der andre Direktor, Herr Charlé, die Schuld, der ein nicht ganz gerechtfertigtes Faible für jenen Schauspieler hat.

Stadt im Meer / von Ernst Lothar

Die breiten Brücken, die vom Meere
Phantastisch in die Gassen gehn,
Sie sind von einer milden Schwere,
Weil sie der Zeit gefaßte, hehre
Denkmäler tief im Steine sehn.

Frauen mit einem wunderbaren
Und fremden Antlitz kauern träg
auf dem Gebälk von tausend Jahren.
Doch die Gewänder der Barbaren
Bauschten sich einst auf diesem Weg.

Rundschau

Der vierte Juni

„Ein Tag, dessen man gedenken wird! In der Theatergeschichte und in Edmond Rostands Biographie. Unter all dem, was die Biographen dieses Dichters dem Gedächtnis zu überliefern haben, wird zweifellos dieser vierte Juni 1910 ihre Aufmerksamkeit auf sich ziehen. In Zeitungen, in Memoirensammlungen, überall werden sie verblüffende Zeugnisse von dem überschwänglichen Enthusiasmus antreffen, der an jenem Tage ihn anhaltend begrüßte — Ovationen, wie sie nur wenigen Ausnahmemenschen zuteil werden. Um die Begeisterung zu schildern, die damals von einer in Bewunderung erbebenden Versammlung zu ihm, dem großen Dichter, emporstieg, um eine Vorstellung von der Huldigung, den Bravorufen, den Ovationen zu geben, die seinem Genie dargebracht wurden, dazu bedürfte es wiederum eines großen Dichters . . .“

So beginnt ein Mitarbeiter des ‚Figaro‘ seinen Bericht über die Matinee, bei der Rostand im Théâtre Sarah Bernhardt mitwirkte. Da der französische Referent gleichwohl ganz unerschrocken daran ging, die unsterblichen Augenblicke dieser Matinee zu schildern, dürfte es vielleicht nicht allzu vermessen erscheinen, wenn ich gleichfalls einige anspruchlose Beobachtungen beisteure, die möglicherweise und bestenfalls den erwähnten Biographen späterer Zeiten zugute kommen können.

Die Matinee war weit vorgeschritten, und einige Weltberühmtheiten, besonders auf dem Gebiet des Gesanges, hatten sich bereits hören lassen, als Edmond Rostands Erscheinen angekündigt wurde.

Er eilt vor an die Rampe. Sein Gang macht den Eindruck einer gewissen stolpernden Unruhe. Aber er bekommt Zeit, sich zu beruhigen. Diesmal ist es das Publikum, das seine Rolle übernommen hat und sein „Pas encore!“ gebietet. Während des Begrüßungsapplauses, der nicht enden will, lehnt er sich abwartend zurück, blinzelt und macht dann und wann einen Anlauf, gehört zu werden — aber ganz schwach, denn auch Rostand findet Gefallen daran, dem Fortissimo einer solchen Ouvertüre zu lauschen.

Der Große sieht klein aus, wie er da steht. Entgegen dem, was man nach vielen seiner Porträts glauben möchte, überragt er nicht die Durchschnittsgröße der Franzosen. Die Stirn ist noch kahler, der Schnurrbart noch borstiger, als man erwartet hat, der Blick dagegen ganz so bewußt, der Anzug ganz so soigniert, wie man es sich vorgestellt hat.

Die Detonationen des ersten Ausbruchs haben sich gelegt. Wie ein Speerwerfer, mit einer fast unmerklichen Kniebeuge, schleudet Rostand die erste Strophe heraus. Und sie trifft — en plein.

„Aah — aaah!“ Immer wieder wird er von Beifallssalven und ekstatischen Schreien unter-

brochen. Das sentimentale Gedicht (La Brouette) erhält viele Gedankenstriche. Ich bin überzeugt, daß von den Berauschten nur eine Minderzahl mehr als ungefähr jedes zehnte Wort auffing; es ist aber hinreichend, um sie immer wieder von neuem in Paroxismus zu versetzen. Eine Alte — ah — im Walde — ah — ah — Sonnenstrahl — aah — aaah — ah!!

Rostand besitzt große schauspielerische Begabung. Er rezitiert, was er geschrieben, mit einer Ueberzeugung von dessen Wert, die es ihm ermöglicht, Schimmer über jedes ‚auch' und ‚oder' zu verbreiten.

Und er scheut nicht die Gesten. Sie kamen besonders zu ihrem Recht, als er die Zuhörer mit Partien aus ‚Chantecler' regalierte. So soll es klingen, so muß man es machen! Man meinte Gruben in den Dielen der Bühne entstehen zu sehen, als er davon sprach, wie der Hahn sich in die Heimaterde eingrabe. Er schien die unerschütterliche Gewißheit zu fühlen, in diesen Augenblicken ein sonnen- und weltbezwingendes Genie zu sein. Die in charakteristischer Weise halb geballte Hand schlug mit dem rechten Trotze aus.

Die große, erlösende Geste des Tages kam indessen erst mit der Hymne an die Sonne. Während Rostand mit frenetischem Pathos die pompösen Worte hervorzischte: „O toi qui fais les grandes lignes", beschrieb er mit der Hand eine Zickzacklinie. Der Große, der sich soeben mit dem Hahn und der Heimaterde identifiziert hatte, fühlte sich nun eins mit der Sonne. Rostand, die Linie der Sonne in der Luft vor den von seinem Genie versengten Hirnen zeichnend: es ist ein Bild, das sich mir unauslöschlich ins Gedächtnis geprägt hat. Frankreich besaß bisher nur einen ‚Roi-soleil': jetzt hat es auch einen ‚Poète-soleil'.

Als Extranummer trug Rostand schließlich ein Sonett an Coquelin vor. „Toi tu poétisais" — das war etwas andres als Guitry. Man wußte ja bereits vorher, daß Rostand Guitry die Hauptschuld an dem mäßigen Erfolge zuschreibt, den ‚Chantecler' gefunden. Seit der Premiere kamen Verstimmungen mannigfacher Art zwischen dem Hahndichter und dem Hahndarsteller vor. Guitry verstand auch Rostands freundliche Absicht. Keinem Vermittler gelang es, sie wegzuerklären. Sobald es möglich war, trat Guitry Kamm und Sporen an einen Nachfolger ab.

Bei der Matinee herrschte sicherlich nur die eine Meinung: mit seinem ‚Cocorico' übertraf Rostand bei weitem Guitry. Und man widmete dem großen Schauspieler einen mitleidigen Gedanken.

Rostand aber hat die Bühne verlassen. Der Enthusiasmus lärmt so laut, daß ein Crescendo undenkbar ist. Rostand macht immer längere Pausen zwischen jedem Wiedererscheinen: offenbar gedenkt er nicht weiter die nach seiner Poesie immer noch Dürstenden zu letzen. Er bleibt weg, ein andrer tritt auf. Und es bleibt nichts übrig, als sich resigniert auf den Stühlen zurechtzusetzen, die Augen zu trocknen und die glühenden Wangen zu fächeln. Ueberall in den Blicken jenes hoffnungslos Abwesende, Glänzende, wie nach einem herzzerreißenden

Lebewohl, wenn das Wiedersehn ungewiß ist.

Wunderlicher Enthusiasmus im Gemüte der Menschen! Im Jahre des Herrn 1910 sind es, genau gezählt, zwei Männer, die die wahre, die große Begeisterung zu erwecken vermocht haben: der Dichter Rostand und der Preisboxer Johnson, Amerikas mit Hundertausenden Dollars von Zehntausenden Menschen belohnter Held. Es liegt etwas Denkwürdiges in jenen Worten des französischen Journalisten: „Ovationen, wie sie nur wenigen Ausnahmemenschen zuteil werden …“

Gustaf Collin

Das Neue Schauspielhaus von Königsberg

Königsberg hat sein zweites Theater erhalten, nachdem über hundert Jahre lang das Stadttheater alle Vorzüge und Nachteile eines Monopols verkörpert hatte. Das Projekt spukte seit Jahren in einigen theaterfrohen Köpfen, zerrann aber immer wieder, bis es eines Tages, zur Ueberraschung vieler, die es ungläubig belächelt hatten, plötzlich verwirklicht war. Die Durchführung war nicht eben leicht: es fehlte an Geld, wie eben immer im Osten, wenn es um Kunstdinge geht. Der Zufall kam zu Hilfe: man bot ein früheres Tingeltangel zum Ausbau an, und so entstand das Neue Schauspielhaus, gleich den berliner Kammerspielen, auf der unheiligen Stätte eines ehemaligen Dirnenmarktes.

Schon das werdende Kind hatte seine Gegner und Freunde. Man hat auch in Königsberg, wie in Abdera und Krähwinkel, sein Urteil gerne vorher. Die einen schrieen Hurra, weil sie dem Stadttheater, auf das sie schimpfen, obwohl sie nicht hingehen, die Konkurrenz gönnten. Die andern schrieen Weh, weil sie dem Stadttheater nahestehen oder sonst mehr persönliche als sachliche Gründe hatten. Die Besonneneren warteten auf die Leistungen der neuen Bühne, denn nur von denen hängt es ab, ob sie auf die Dauer Nutzen oder Schaden stiften, ob man sich ihrer freuen oder sie bekämpfen wird. Doppelt skeptisch muß sein, wer die letzten hundert Jahre königsberger Theatergeschichte überschaut: Aufschwung, Niedergang bis zur Schmiere, Pleite sind die leitmotivisch wiederkehrenden Kapitelaufschriften, und erst die jetzige Leitung des Stadttheaters hat es verstanden, zwei Jahrzehnte lang stabile Verhältnisse mit einem würdigen künstlerischen Niveau zu vereinen.

Literarisch freilich entbehrte sie aller Initiative. Wertvolle Neuheiten kamen oft unverzeihlich spät, manchmal gar nicht nach Königsberg. Die Direktion war nicht allein schuldig. Für die Stadttheater der Provinz gibt es Felsen, an denen stärkere literarische Ambitionen zerschellen: sie sind nun einmal abhängig von den kunstfremden Vergnügungswünschen eines Abonnentenpublikums aus Philistern beiderlei Geschlechts. Und diese Gattung, die entrüstet ist, wenn ein paar Mal ein ‚trauriges‘ Stück auf den Abonnementstag fällt, die es als persönliche Kränkung empfindet, wenn ihr zweimal derselbe Ibsen zugemutet wird — die ist in Königsberg besonders zahlreich. So war von künstlerischem Gesichtspunkt aus eine Ergänzungsbühne, die, unabhängig vom Familien-

publikum, energischer auf die Literatur und die Moderne gerichtet ist, durchaus zu erwünschen. Königsberg scheint sie mit dem Neuen Schauspielhaus in der Tat bekommen zu haben.

Schon das Interieur des Hauses, das unter der Direktion Geißel steht, ist dem intimen Schauspiel alter und neuer Zeit günstig. Der Zuschauerraum, nur auf siebenhundert Personen berechnet, ist von behaglicher Wärme und Farbigkeit. Foyer und Garderoben mußten unter der Knappheit des Bauplatzes leiden. Die Bühne, nicht eben groß (15 : 9 Meter), verfügt über alle modernen Einrichtungen bis zu Rundhorizont und Fortunylicht. Wichtiger ist, daß der Leiter eine glückliche Hand bei den Engagements gezeigt hat: einige hervorragende und genug tüchtige Kräfte vereinen sich zu einem Ensemble, mit dem ein offenbar ungewöhnlich begabter Regisseur, Robin Robert, schon zu Anfang die Vorstellungen über das übliche Provinzniveau hinaussteigerte. ‚Was ihr wollt' — im Guten von Reinhardt beeinflußt, aber ohne seine Intermezzi — eröffnete. Dann gab man ‚Nora' in einer überraschend gut getönten Aufführung. Nora: Frau Rosner, der äußerlich alles Süße, alles Jung-Frauliche, alles Kindlich-Naive fehlt und die doch mit starker Intelligenz und schauspielerischem Können einen Sieg erstritt. Weiter Aschs ‚Gott der Rache', für Königsberg ein Experiment, das, trotz seinen Brutalitäten, dank einer packenden Aufführung interessierte. Dazwischen spielte man einige dem Kassenrapport zuträgliche Schwänke. Aber auch diese Talmiware erschien so blitzblank und sauber poliert, daß es eine Freude war.

Hier ist Wagemut und bester Wille, gute Geschäfte nicht nur mit Machwerken, sondern auch mit Kunst zu machen. Sache des Publikums ist es, das zu unterstützen, zu zeigen, ob Königsberg nicht nur für Musik und noch bequemere Vergnügungen zu haben ist.

Franz Deibel

Der Stier von Olivera

Spanien 1810. Französische Offiziere, im Nest Olivera garnisonierend, erbeuten einen Moniteur und stürzen sich begierig auf die neusten Nachrichten vom Kaiser. Mein Herz schlägt in banger Ahnung: Er (der Autor Heinrich Lilienfein ist gemeint) — er wird doch nicht?! Aber kaum ist eine Minute vergangen, da stellt sich heraus: Er wird! Einer der Offiziere liest: „Napoleon hat zu Erfurt mit Monsieur de Goethe gesprochen." „Wer ist das?" „Ah, ein deutscher Skribslet!" Wahrhaftig, so kam es, und Frau Meyer und Herr Schultze strahlten, weil sie doch höhere Bildung hatten und wußten, daß Goethe — na, eben Goethe war!

Und von nun an kommt es überhaupt immer so. Drei Akte lang denkt man dauernd: Er wird doch nicht? Und immer wieder sieht man seufzend: Er wird! Er ist ein Held und forcht sich nit, auch vor dem Allerbanalsten nicht. Alles kommt: Der scheußliche Verrat des stolzen Granden und die Rettung im letzten Augenblick, das Todesurteil des eisernen Generals und die Erweichung des alten Weiberfeindes durch die Grandentochter, und die eheliche Substituierung des besagten Ochsen von General für den von den Franken schnöde geschlachteten

Kampf-Stier von Olivera. Worauf der Bonn-Held langsam zu Tode gepiekt wird von der Matadora — und Othello und der vierte Akt des ‚Erdgeist‘, und die zertretenen Rosen und die tötliche Piquettpartie und der bis zum Verrat verführte alte Kriegsheld und der befreiende Mord im letzten Augenblick und der sühnende Selbstmord (dieser zum Glück hinter der Szene). Und immer wieder denkt man: Er wird doch nicht? Und immer wieder sieht man seufzend: Er wird!

Und all das Grausige ist so sehr komisch nicht an sich, sondern weil es sich, statt an Menschen, an Theaterpuppen vollzieht, die folgendermaßen reden: Später Frühling — Beleidigte Frau — Soldatenehre — Geraubte Jugend — Dämon, was machst du aus mir? — In Fetzen zerriß ich meine Menschenwürde —. Woraus erhellt, daß irgend etwas Lebensuggerierendes in diese Menschen nicht eintritt und es deshalb gar nicht nötig ist, zu zeigen, daß die ‚Psychologie‘ dieser angeblichen Menschen im Verlaufe der Handlung krumm, schief und sinnlos ist. Lilienfein aber muß, wenn er nicht mehr ambitioniert, Menschenschicksale zu dichten, sondern Theaterstücke zu reißen, sich etwas Originelleres ausdenken als diesen uralten Stierkampf der Geschlechter. Denn für den Theaterautor (nicht für den dramatischen Dichter) ist die Originalität des Stoffes allerdings sehr wichtig. Auch muß der Theaterautor sehr viel mehr komprimieren, sparen, überraschen, kurz ‚können‘, als Lilienfein kann, wenn er ein erfolgreicher Theaterautor sein will. Dieser Stier ist nur plump und dumm.

Gespielt wurde er von unserm Ferdinand Bonn, der nun zu Schmieden hingefunden hat, wo er hingehört und bleiben möge. Er ist ein Schauspieler, wie der ‚Stier‘ ein Stück; nur kann er mehr als Lilienfein. Seine Partnerin, die man niemals hätte den Stettinern rauben dürfen, ist von gleicher Rasse, nur kann sie womöglich noch weniger als ihr Autor. Dagegen stört Paul Otto am Schiffbauerdamm das Ensemble; er gehört nicht dorthin und möge dort nicht bleiben.

Julius Bab

Giordano Bruno

Wer die historischen Tatsachen, die Lessing ‚Fakten‘ nennt, auf die Szene stellt, muß sie mit einer Aureole künstlerischer Intimität umgeben. Schiller vermochte das; wir dulden, daß er ganze Verszeilen des ‚Wallenstein‘ mit den Namen an sich gleichgültiger Generale füllt, daß er jede kleine Truppenverschiebung zwischen Eger und Pilsen notiert. Denn um jede dieser kleinen Notizen schwimmt jene Aureole. Aber es fiel von je den Schaffenden schwer, die richtige Dosis künstlerischer Intimität ihrem Kunstwerk pharmazeutisch zuzumessen, und ein kleines Zuviel oder Zuwenig tötete das Stück oder legte es lange siech. Wir haben Dramen gesehen, die an einem solchen Zuviel krankten; wir haben auch Dramen gesehen, in denen wir ein Zuwenig spürten, und zu ihnen gehört Otto Borngraebers ‚Giordano Bruno‘. Es wäre natürlich ganz philiströs, einem Manne, der seine Gestalten mit Weltkugeln Ball spielen läßt, zuzurufen: „Zeig erst, daß dein Held sich auch schneuzen kann!“ Aber es gibt eine Intimität, die

nicht so domestikenhaft, die rein künstlerisch ist. Auf sie glaubte Borngraeber zu seinem Schaden verzichten zu dürfen. Er zog den Schluß, daß die Ideen des widerrömischen Freigeistes von 1600 und eines von 1900 gleichartig genug seien, um die Rückbindung des Hörers an das Kunstwerk zu bewerkstelligen: ein richtiger Schluß für den Hörsaal, ein Trugschluß für das Theater. Ein Kunstwerk hat sich zumindest mit einem Fuß ins Poetische und nicht mit beiden Füßen ins Historische und Kulturelle zu stellen. Borngraeber selbst ist über dies Jugendwerk, das er als Dreiundzwanzigjähriger schrieb, schon hinaufgestiegen. Gleichwohl hatte die Richard-Wagner-Gesellschaft es seiner antipapistischen Tendenz zuliebe zur Aufführung erwählt. Es lag denn auch etwas wie Hoensbroech-Stimmung über dem Publikum des Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhauses, und wenige sahen, wie in der von kulturellen Schlagworten geballten Luft die Muse langsam ihr Haupt verhüllte. Heinrich Eduard Jacob

Der Krampus

Allzu belastet mit ungelösten Problemen hütet der moderne Mensch eine heimliche Sehnsucht nach einer bestimmten Art von Kunstwerken. Diese Kunstwerke müßten, entschwert aller Schicksalsfragen, leichtere, graziösere Kulturen heraufführen und uns durch die zeitliche Ferne eine aristokratische Gebärde der Ueberlegenheit gestatten, die die bedrückende Nähe einer aktuellen Begebenheit niemals zuließe. Aber schon zu weit haben unsre Dichter diesem Bedürfnis nachgegeben. Wenn sie früher nur deswegen in die Vergangenheit flohen, um ihren Konflikten große Hintergründe zu geben, so tun sie es jetzt, um die temporären und lokalen Farbentöne selbst als Gegenspieler zu verwenden. So wird, was Hintergrund bleiben sollte, Vordergrund. Das Milieu fließt als tiefste Bewegungsquelle in die Handlung hinein.

Dieser Gefahr ist auch Hermann Bahr in seinem ältern Lustspiel ‚Der Krampus‘ (das vor acht Jahren ein einziges Mal in Berlin gegeben wurde) unterlegen. Er wollte auf dem Hintergrunde zeitlicher Gegensätze eine Charakterkomödie schaffen, indem er den raunzenden, durch Lebenserfahrung verbitterten Hofrat Negrelli in ein Hin- und Widerspiel schwärmerischer und pedantischer Köpfe hineinstellte, wie es die ausgehende Gottsched-, die angehende Klopstock-Goethe-Epoche ohne Gewaltsamkeit ermöglichte. Das ist ihm nicht gelungen. Beide Partien, die Zeitkomödie und die Charakterkomödie, wachsen sich zu so selbständiger Bedeutung aus, daß sie unser Interesse wechselnd, aber nicht gleichzeitig in Anspruch nehmen. Obwohl der erste Akt den Charakter des abwesenden Hofrats trefflich exponiert, wird seine Komik doch nur aus der Kontrastierung von Bürgerlich und Romantisch gewonnen. Und wenn auch in den folgenden Aufzügen immer wieder diese Zeitakkorde angeschlagen werden, so erfordert doch die Charakterstudie des Krampus solchen Raum, daß wir nur für sie noch ein Auge haben. Was diesem Stück, das in seinem ersten Akt eine archaisierende Spielerei, in seinem zweiten und dritten eine allerdings nur skizzierte Charakterkomödie

ist, seine Einheit und seinen Reiz gibt, ist der Hauch einer leichten, sentimentalen Ironie, der über dem Ganzen schwebt und, für den Norddeutschen wenigstens, das Wienertum des Stückes bedeutet.

Gerade dieses aber mußte in einem preußischen Hoftheater verloren gehen. Dafür adelten Vollmer und die Butze die matte Aufführung durch ihre rasselose Menschlichkeit. Vollmer gar verlieh dem Krampus durch einen freien, hellen Ton, der immer wieder aus dem unwirschen Genörgel herausbrach, so etwas wie Grillparzerzüge. Herbert Jhering

Die törichte Jungfrau

Der Weg, den der alte ehrliche Bataille hinauswill, ist natürlich der Weg des ollen unehrlichen Bernstein. Aber während man bei dem Rumänen mittels eines gut geölten Vierzylinders schnurstracks und sehr vergnüglich dahin rast, wo plötzlich, man weiß nicht recht wie, die Straße um die Ecke biegt, und die große Szene losgeht, Sechsläufer und Suaden aus dem Hinterhalt brechen, Höllenmaschinen oder doch mindestens Bombenrollen platzen, da zottelt man mit Bataille bürgerlich-langweilig die Landstraße dahin, weil der es sich nicht versagen kann, in jeden Garten zu gucken, wo ein paar schöne Blümchen wachsen, und an jedem Seitenpfad stehen zu bleiben, auf dem ‚Aussicht auf die See' geschrieben steht.

Wenn die gewesene Jungfrau Diane von Charance, im ersten Akt, erzählt, wie sie mit dem Advokaten Armory, etwelcher sie nämlich betört hat, bei Dinard am Strand entlang geritten und ihnen beiden plötzlich die Lust zu baden gekommen ist, wie sie sich entkleidet und in den glutheißen Sand gelegt haben, die Flut zu erwarten, die, langsam, langsam, Welle um Welle aussendend herankroch, daß sie sie hebe und trage und wiege, so spürt man einen Hauch von Sommerglück, von Erdseligkeit, daß man an Hamsun denken muß. Wenn aber, im vierten Akt, der Bruder Dianes im Hotelflur lauert, um den Advokaten niederzuknallen und schließlich bei verdunkelter Szene nicht ohne Tücke und Schießgewehr hereinschleicht, so braucht man gar nicht erst an Doyle zu denken, weil man schon mitten im schönsten Sherlock Holmes ist.

Zwischen diesen beiden Polen pendelt Bataille nun mit einer für einen Franzosen fast schon zur Qualität werdenden Geschmacksverlassenheit und Handwerkerungeschicklichkeit. Was an Pragmatischem zwischen diesen beiden Szenen liegt, dürfte unschwer zu erraten sein: Fluch, Flucht, Dienstbotenklatsch, Auftritte voll stürmischer Eifersucht und edlen Verzichts, väterlicher Verzweiflung und brüderlicher Wut über die von der Roture ruinierte Familienehre. Daß dazwischen lebende Bilder aus der Bibel gestellt und der ewige Antagonismus von ‚freiem Geist und Religion' allegorische Darstellung erfährt, tut der Dagewesenheit all dieser Vorgänge keinen Abbruch.

Ein Schmarren! Warum Julius Elias ihn übersetzt hat, ist schwer begreiflich. Und wenn keine Regie da ist, die an sich willige und wertvolle Spieler auf den richtigen Platz stellt, auf einander abstimmt und zusammenhält, so soll der Teufel bis elf Uhr im Berliner Theater sitzen.

Harry Kahn

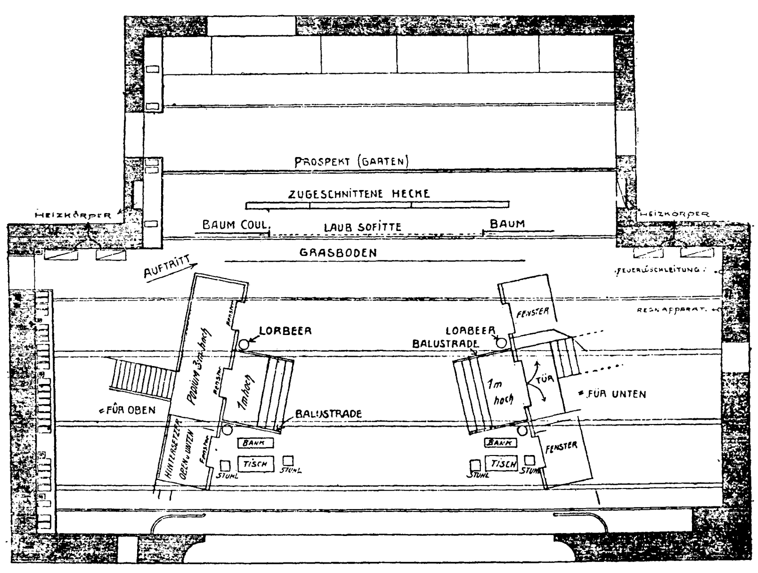
Aus der Praxis

Regiepläne

Wenn der junge Wein blüht

Lustspiel in drei Akten von Björnstjerne Björnson
Im Verlag und Bühnenvertrieb von S. Fischer zu Berlin
Regieplan nach der Aufführung des Münchener Schauspielhauses
Inszenierung von Direktor J. G. Stollberg

D e k o r a t i o n (in allen drei Akten):



Zwei ganz gleiche einstöckige Häuser, die sich gegenüberstehen, mit je drei Fenstern oben und zwei Fenstern und einer Doppeltür unten.

M a s k e n u n d K o s t ü m e :

Arvik: Englischer Sacco-Anzug, helle Stiefel; meliertes Haar, Künstlerkopf.
Frau Arvik: 1. 2. Helles Reisekostüm, Jackett und Bluse, Hut mit Schleier. 3. Helles Hauskleid.
Marna: Sehr elegantes Reisekostüm mit Spitzenmantel, auffallender, pompöser Hut.
Alberta, Helene: Helle Sommerkleider, Rock und Bluse.

Hall: Einreihiger, englischer Sacco, Radfahrklammern, langes Beinkleid, etwas unmodischer, weicher Filz; das Haar pastorenhaft, mittellang, aber nicht karikiert.
Alvilde: Sehr kokettes, helles Backfischkleid, entsprechende, adrette Frisur mit vielen Schleifen und Bändchen.
Karl Tonning: Dunkler Jackettanzug, blaue Schirmmütze mit Anker (Seglermütze).
Gunda, Anna, Josepha: Helle Sommerkostüme. Josepha weiße, norwegische Studentenmütze mit Nationalkokarde.
Maria: Aelteres Dienstmädchen, Schürze, Häubchen.
Diener: Blauweiße Jacke, lange Hosen, lange Schürze.

Requisiten

Erster Akt

Auf dem Tisch links: Helenens Hut. Bereit zu halten: Für Hall Radfahrklammern, für Arvik Brieftasche mit Geldnote, für Frau Arvik Aktentasche, Korb und zwei Pakete.

Zweiter Akt

Auf dem Tisch links: Illustrierte Zeitungen, ein Buch (Roman) mit schönem Einband. Bereit zu halten: Für Alvilde ein Geldschein, für die Packträger ein Reisekoffer, darauf zwei riesengroße Hutschachteln, für Tonning Revolver, für Frau Arvik Revolver.

Dritter Akt

Auf dem Tisch links: Ein sehr elegantes, etwas altmodisches Poesiealbum, beschrieben. Bereit zu halten: Für die Dienerschaft (hinter der Szene rechts) zwei hölzerne Betteile, Betten (drei Kissen, drei Matratzenteile, eine Bettdecke).

Beleuchtung

Das ganze Stück hindurch heller Tag (Oberlicht und Rampenlicht). Eine Reservebeleuchtung (vorn im Haus etwas eingezogen), um den Prospekt sonnenhell zu machen. Die Fenster oben durch Hängeständer schwach beleuchtet.

* * *

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

6. 10. Hans Franck: Der Herzog von Reichstadt, Trauerspiel. Stuttgart, Hoftheater.

Kurt Küchler: Sommerspuk, Vieraktiger Studentenschwank. Hamburg, Thaliatheater.

7. 10. Arthur Dobsky: Alkohol, Vieraktiges Drama. Stuttgart, Residenztheater.

Rudolf Greinz: Die Thurnbacherin, Schauspiel. Bonn, Stadttheater.

2) von übersetzten Dramen

Henry Bataille: Die törichte Jungfrau, Schauspiel. Berlin, Berliner Theater.

Paul Gabault: Das kleine Chocoladenmädchen, Lustspiel. Wien, Deutsches Volkstheater.

3) in fremden Sprachen

Louis Artus: Der kleine Gott, Lustspiel. Paris, Athénée.

Neue Bücher

Carl Meinck: Ueber das örtliche und zeitliche Kolorit in Shakespeares Römerdramen und Ben Johnsons ‚Catiline'. Halle, Max Niemeyer. 75 S. M. 2,40.

Ernst Stadler: Wielands Shakespeare. Straßburg, J. Trübner. 133 S. M. 4,—.

Dramen

Gabriele d'Annunzio: Phädra, Tragödie. Leipzig, Inselverlag. 178 S. M. 3,—.

Zeitschriftenschau

Ferdinand Gregori: An die Theaterkritik. Kunstwart XXIV, 1.

Kainz als Erzieher. Merker I, 24.

Franz Herterich: Das schwimmende Theater. Deutsche Theaterzeitschrift III, 39.

Emil Horner: Karl Schönherrs neues Drama. Oesterreichische Rundschau XXV, 1.

Hans Jantzen: Garrick. Der neue Weg XXXIX, 39.

Karlheinz Martin: Vom Schauspieler. Deutsche Theaterzeitschrift III, 38.

Paul Alfred Merbach: Die Anfänge des modernen Theaters in Deutschland. Der neue Weg XXXIX, 39.

Jacob Minor: Josef Kainz. Oesterreichische Rundschau XXV, 1.

Friedrich Paulsen: Das neue Dresdner Schauspielhaus. Deutsche Bühne II, 15.

Wilhelm Rullmann: Josef Kainz in Acht und Bann. Bühne und Welt XIII, 1.

Heinz Schnabel: Das klassische Drama. Die Tat II, 6, 7.

Ernst Schur: Vom Schauspieler. Deutsche Bühne II, 15.

Richard Specht: Josef Kainz. Merker I, 24.

Engagements

Berlin (Kleines Theater): Kurt Götz 1911/16.

Bromberg (Stadttheater): Rolf Salberg 1910/11.

Sankt Gallen (Stadttheater): D. von Oppen 1910/11.

Gleiwitz (Stadttheater): Kurt Bauer 1910/11.

Hamburg (Neues Theater): Antonie Tetzlaff.

Hamburg-Altona (Schillertheater): Frau Fr. Schmidt 1910/11.

Hannover (Schauspielhaus): Resel Orla.

Kissingen (Königliches Theater): Olga Lenk, Sommer 1911.

Leipzig (Stadttheater): Herr Klinghauer 1910/14.

Lodz (Thaliatheater): Arthur Sandberg.

Lübeck (Vereinigte Stadttheater): Alfons und Elsa Franz 1911/14.

Lüneburg (Stadttheater): Hans Schönfeldt 1910/11.

Luzern (Stadttheater): Roland Falb 1910/11, Max Schwarz.

Theaterbau

In Posen ist ein neues Stadttheater eröffnet worden, das Professor Max Littmann für 1 830 000 Mark — das Mobiliar, die Künstlergarderoben und das Restaurant nicht mitgerechnet — erbaut hat, und das Direktor Gottscheid leitet. Von einer in einfachen Formen gehaltenen Eintrittshalle gelangt man in die Wandelgänge des Parketts. Diese, sowie sämtliche Wandelgänge der Ränge, sind in dunkelgrünem Ton mit gemalten Lisenenteilungen ausgeführt. Der Zuschauerraum ist in den Farben weiß, gelb und silber gehalten. Das dunkle Gestühl ist mit graublauem Manchesterstoff überzogen. In gleicher Farbe sind die Logenvorhänge und der gestickte Hauptvorhang gehalten. Der Raum ist mit einer reichen Casettendecke geschlossen und erhielt außerdem im Parkett eine silbergrau gestrichene Wandvertäfelung. Der Hauptfoyersaal ist in den Farben weiß, blaugrün und gold gestimmt. Im Zuschauerraum ist die Neigung des Parketts und der Ränge derart konstruiert, daß jeder Zuschauer einen freien Blick zur Bühne hat. Das Orchester ist ‚verdeckt‘. Ist es beim Schauspiel außer Aktion, dann wird die vordere Orchesterbrüstung versenkt; die Art, wie dies geschieht, ist hier zum ersten Male erprobt. Die zur Hofloge führende Kaisertreppe ist mit Marmor belegt, die Wand mit Stuckolustro bekleidet. Im Salon der Hofloge, der im Stile Louis Seize gehalten ist, sind über den Türen vier Reliefs des münchener Bildhauers Heinrich Wandere angebracht. Das Haus umfaßt im ganzen 1002 Sitzplätze: im Parkett 520,

im Ersten Rang 133, im zweiten 170, im dritten 179. Stehplätze gibt es nicht. Der Bühnenhaustrakt mit dem gegen Osten anschließenden Magazinflügel baut sich um eine 20 Meter breite und 15 Meter tiefe, vom Bühnenboden bis Schnürboden 21 Meter hohe Bühne auf, mit den modernsten Einrichtungen; sie ist nach den Plänen des Ingenieurs Ehrhardt vom Eisenwerk München gebaut. Für die Beleuchtung der Bühne ist das Vier-Farbensystem: Weiß, Gelb, Rot und Blau gewählt. Außer dem das Proscenium abschließenden eisernen Vorhang, der sowohl elektrisch wie mechanisch betrieben werden kann, ist durch die Anlage eines von vier Stellen aus in Tätigkeit zu setzenden Regenapparats sowie von Rauchabzugsschieber-Anlagen und sonstigen Entlüftungen die Möglichkeit einer ausgedehnten Brandgefahr auf ein Minimum reduziert.

Nachrichten

Der Regisseur William Wauer hat von der Direktion des Modernen Theaters entlassen werden müssen.

Die Presse

1. Heinrich Lilienfein: Der Stier von Olivera, Schauspiel in drei Akten. Neues Theater.

2. Otto Borngräber: Giordano Bruno, Tragödie in fünf Akten. Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

3. Henry Bataille: Die törichte Jungfrau, Schauspiel in vier Akten. Berliner Theater.

Berliner Tageblatt

1. Lilienfein ist es gelungen, von seinem bisherigen dichterischen Niveau herunterzusteigen und aus rohem Material krasse Theatereffekte zusammenzuzimmern.

2. Der heroische Rausch wird leeres Gestammel, der energische Draufgänger wird femininer Schwätzer.

3. Es ist ein grundloses Hinundherspringen der Empfindungen, die nur dazu dienen, Knalleffekte in grellen Kontrasten und damit eine Bombenrolle zu schaffen.

Lokalanzeiger

1. Leider ist in der Ausgestaltung der Fabel und der Charaktere die Tragödie in die Brüche gegangen.

2. Sind sich die Herren beim Lesen des Buches über dessen furchtbare Schwächen, über die dilettantenhafte Hilflosigkeit des Autors nicht klar geworden?

3. Die ganze Geschichte ist auf den Effekt zugeschnitten, und um diesen zu erzielen, ist der Autor in der Wahl seiner Mittel skrupellos.

Börsencourier

1. Daß diese literarische Kontrebande sich mit dem Namen Lilienfein schmücken durfte, hat etwas Betrübliches.

2. Man mochte, nach den Vornotizen und Ankündigungen, an den kreißenden Berg denken und an das Mäuslein, das zutagekommt.

3. Das Stück ist im Grunde nur eine vieraktige Rolle.

Morgenpost

1. Die Spanier sind falsch, temperamentlos gezeichnete Gestalten, die Franzosen lederne Gesellen mit einigem Aufputz aus Geschichts-Büchern.

2. Der Heroismus dieses Bruno zerflattert in Deklamationen, und seine Tragik ist die Tragik der szenischen Zufälle.

3. Das Stück ist zwar reichlich lächerlich, aber doch noch langweiliger, als es komisch ist.

Vossische Zeitung

1. Das Stück wird durch das ewige Ausholen und Schwerteinstecken, durch die von großen Worten begleiteten Lufthiebe zu einer Art ernstgemeinter Posse.

2. Es wird in dieser Tragödie allzu viel geredet und nicht immer Tiefsinniges und zwar auf Kosten der Handlung.

3. Die Mehrzahl verhielt sich innerlich gleichgültig gegen Batailles Phrasen, verletzt von seiner Taktlosigkeit, gelangweilt von seiner Seelenlosigkeit.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 43
27. October 1910

Akrobatik / von Oscar Bie

Ich weiß nicht, wie ich darauf komme, Wintergarten, eine bezähmte Widerspenstige, ein russisches Zirkusfest und allerlei schlechte Operetten — es hängt in mir zusammen und ich will es lösen. Ich schwärme für das Akrobatische, aber ich gestehe es nicht ein, drei Menschen in grauseidenem Trikot, ein Mann und zwei Frauen (wie frisiert man sich als Akrobatin?), hängen an Trapezen, werfen sich ihre Körper zu, schieben sich aneinander auf und ab, fangen sich und kürzen und verlängern sich, drei geschmeidige Leiber, im exaktesten Tempo gleichmäßig sich wieder aufschwingend, Bein hoch, Schwung, Sitz. Ganz parallel, bis auf die Zehntelsekunde. Ich gestehe es nicht ein, daß ich das wundervoll finde, allerhöchste moderne Technik, einzig vollendete Kunst, totales Können, Ueberwindung der Schule, letzte Form — es ist phantasielos. Ist es phantasieloser als der Tanz? Vielleicht doch nicht. Der Tanz ist bürgerlich, dieses ist zwischen dem Aristokraten und dem Affen. Adel des Körpers und atavistische Gelenkigkeit. Es hebt sich auf (im Tanz trifft es sich), und darum ist es auch nicht mehr phantasielos: eine einzige Paradoxie in letzter technischer Vollendung. Dies wird der Grund meiner Schwärmerei sein. Ich sehe (vier Monate war ich im Wintergarten) eine große Gesellschaft sportmäßig gekleideter Herren und Damen, sie werfen und kugeln Reifen in verblüffender und doch klarer Ornamentik um sich, über sich, über die Rücken, in Kreisen, in Bogen, eine rollende Arabeske eilender Kreise, die von spielenden Menschen auszulaufen scheinen. Andre werfen Teller in derselben Jonglierornamentik, Tellerketten in Spitzenstil zwischen haschenden Händen. Tänze sich werfender Weiber, die sich leblos stellen, um letzte Rhythmiken eines toten Materials darzubieten, das doch ein blühendes Weib ist. Die japanische Nambastruppe kauert als Riesenbuddha zusammen, um dann einen Jungen nur mit zwei Füßen hoch quer an einer krummen Stange schweben zu lassen, die ein Aelterer auf der Schulter balanziert. Ein japanisches Ornament? Haben sich in der Akrobatik Stile und Linien der Völker erhalten? Die Bobker ben Alis treten

auf, fünfzehn Marokkaner, sie machen mit ihren Leibern netzartige Ornamente, sie schreien, sie machen Knäuel von ethnologischer Gedrängtheit, sie schreien mehr, sind sehr bunt, sie haben den Jahrmarkt in den Gliedern, lösen sich auseinander, purzeln unter wüstem Geschrei über die Bühne, wobei man zwei Arten Purzelbäume unterscheidet, den, der den Schwerpunkt zwischen Armen und Füßen teilt, und den, der gleich mit dem ersten Wurf über die Arme weg wieder auf die Füße kommt. Schöne Menschen! Wieder eine Paradoxie des Körpers. Hier liegt der Keim zum Exzentrik. Das Adlige wird ausgeschaltet, das Komische betont: Bewußtsein des Affentums. Ich aesthetisiere fast, aber die Phantasie dieser Leute scheint mir bewundernswert. Sie springen auf Billards, kriechen durch Oefen, turnen am Mond, kegeln mit den Köpfen, jonglieren mit einem Café oder offenbaren, wie Baggensen, eine enorme Geschicklichkeit im Ungeschickten: mit Tellersäulen, die sie fast hinwerfen, klebrigen Papieren, die sie dämonisch nicht los werden, grotesken Anzügen, dem ganzen ‚Kampf mit den Objekten', den sie in kunstvollster Uebung stilisieren. Alles dies kann nur bestehen, wenn es mit peinlicher Genauigkeit ausgeübt wird, der geringste organische Fehler im Singtanz von Mulattengigerl, die leiseste Erinnerung des Radfahrers an sein schwankendes Material tötet im Augenblick die Phantasie. Von marionettenhafter Akkutaresse muß es sein, weil es in der Paradoxie der Technik und des Bewußtseins lebt. Wir sind an der Grenze der Puppen. Ich denke an Schichtls Marionettentheater, das die Akrobatiker nachahmt: drei Amerikaner, die im vollendeten Takt Cakewalkgrotesken machen (man denke: immer im strammen Takt die Beine werfen, die Köpfe drehen, alle drei gleich), oder die Puppen werden plötzlich lang, plötzlich kurz, oder der Tod als Skelett verfolgt die Frau so gierig, daß seine Knochenarme und Beine und der Kopf sich zeitweilig von ihm trennen und in isolierter Anatomie verfolgen, oder Männer tanzen herein, klappen um, sind Frauen: ein Vogel Strauß hüpft, kratzt sich, legt ein Ei, geht ab, ein Clown brütet das Ei, ein Drache springt heraus, sprüht Feuer, fliegt in die Luft — im Exzentrik wird die Gelenkigkeit Witz, in der Marionette die Technik Stil, hier gehen die Zweige der Akrobatik in die Künste ins Leben, und wenn man will, ist diese Kunst von einer erschreckenden Symbolik, so konsequent ist sie, so assoziativ dabei. Bang, Vallotton, Beardsley, Somoff, Walser sahen in ihren Arten das Akrobatische im Menschen, das ein Automatisches und zugleich höchst Stilisiertes ist, und stellten es auf eine Bühne oder in ein Ornament. Da wird das Tragische komisch und umgekehrt, oder man bescheidet sich eben lachend, solche Unterschiede nicht zu machen. Dies ist die Philosophie der Regie. Ich habe Organ dafür und fasse es so tief auf, wie alles Dekorative zugleich Innerstes und Aeußerstes ist.

Auch bei der ‚Bezähmung der Widerspenstigen', die Reinhardts genialstes Phantasiewerk war. Das Stück Shakespeares beginnt im Stil des Skaramuzzen und Scapins und endet menschlich bewegt. Ueber die Stelle der Umbiegung kann man streiten, Reinhardt findet erst zuletzt den ausklingenden Akkord eines abgestimmten Halbkreises. Uebertreibungen würden nichts schaden — warum nicht übertreiben? Aber vielleicht ist der Pyramidenaufbau der Schneiderkartons zu pedantisch — und Pedanterie darf nicht sein. Von Stahl sollen die Menschen federn, von Federn springen und schnellen. Der tapfere Cassian ist Marionettenstil, die Widerspenstige Clownstil. Nichts ist altenglischer. Wir sollten es wieder verstehen. Hier haben wir einmal vom Theater Theater zu verlangen, und dieses Theater leistet es in einer neuen Phantasie, die uns in der Kette dekorativer Organismen noch fehlte. Es wurde ein Stück über das Stück, das sonst nicht viel mehr ist als so ein Stück. Ach Gott, die Literatur! Vom Sommernachtstraumspuk über die Was-Ihr-Wolltfastnacht zu diesem Clowntum war ein konsequenter Weg. Verstellbare dumme Dekorationen, Zwischenspiele mit Dekorationswechsel, von hüpfenden Schauspielern besorgt und von Blechs launiger Musik begleitet, Strahlenbündel hereinstürzender Menschen, Peitschenensembles und Kletterduette, papierne Pferdegrotesken und Gefühlsjongliertum — ich habe nie etwas Aehnliches an ausgearbeiteter, detaillierter, phantasiegeborener Regie gesehen, und jetzt gestehe ich es ein: Ich schätze die Akrobatik hoch genug, den Stil dieses Stückes zu bilden. Man hat sie in der Blüte der Commedia dell' arte auch so hoch geschätzt. Die das Komische nur äußerlich anlachen, die die tragischen Kategorien der Künste haben, können mich nicht fassen. In denen aber die eigentümliche Macht dieser Symbolik lebendig geworden ist, die wissen, was ich berühre. Sie kennen die Linie, die von einer Geste Maeterlincks über den Pierrot lunaire hierher führt. Was haben wir zu verlieren, wenn wir den verehrenswerten Menschen einmal als springende Narren die Wahrheit sagen?

Manche ärgerten sich über diesen Zirkus im Theater. Ich muß sagen, daß ich mich über das Theater im Zirkus mehr geärgert habe. Ich war im Busch, wollte sehen, wie man das jetzt so macht, ob es weiter degenerierte. Im ganzen ersten Teil applaudierte ich einer einzigen Nummer: auf einem Dogcart jonglierten zwei Herren und eine Dame in sehr durchgearbeiteten Touren zwischen dem Wagen und dem Pferd. Dann kam eine Pantomime mit den langweiligsten und geschmacklosesten Aufführungen, Stil Metropol, plötzlich ein hinreißend forscher russischer Tanz und zuletzt ein wahres Elementarschauspiel: eine Troika rast hinter heulenden Wölfen einen Abhang herauf, Wassermassen stürzen herunter, Menschen und Vieh gleiten, schwimmen, Einsturz, Feuer, Erdbeben, alle Natur wie losgelassen (es

sollte Sibirien sein). Dieser Schluß gab dem Kritiker den Stil. Der Zirkus soll in seiner großen Arena Menschen und Tiere aufeinanderhetzen. Jagd auf Tiere und Menschen. Alles, was zwischen den beiden spielt, alles in Leidenschaft und weiten Dimensionen. Ich sehe Wälder, Wüsten und Berge, und, was wir in Jugendbüchern einst phantasierten, in Kunst und Training vervollkommnet. Meinetwegen Dressur, obwohl ich gegen dressierte Pferde, auch musikalische Schulritte einen feinen Widerwillen habe. Meinetwegen auch Humor: ich sah dressierte Seelöwen, die jonglierende und musizierende Menschen auf eine höchst paradoxe Art nachahmten. Vor allem aber das moderne Tier, das kein Gegenstand der Stilisierung oder des Witzes mehr ist, sondern das Abbild der ungebändigten Natur, gegen das der Mensch seine Jagdkünste ausbildet, um diese Spannung zweier Tyranneien auf ihre letzte Form zu bringen — das Tier von Liljefors, Jensen, Kipling, Jack London, Madelung, nicht das von Sperling und nicht das Meyerheimsche. Das, was in den Stierkämpfen Europäisches ist. Unser Zirkus borgt von Jahr zu Jahr mehr bei den Nachbarinstituten. Er verliert die Haltung. Der akrobatische Mensch an sich, der auf der Bühne, der gegen das Tier: alles hat seine Methode. Und viertens will ich von seinem Verhältnis zur Musik sprechen.

Dieses ist das übelste geworden. Unsrer Operette ist jedes akrobatische Gewissen abhanden gekommen. Offenbachs Größe ist diese feine körperliche Rhythmik, die nicht nur als grotesker Stil seine Figuren hält, sondern auch seiner Melodie und seiner Harmonie innerlich eignet und ihre Linie bestimmt. Die französische Operette nach ihm hatte von solcher Buffotradition noch genug übrig, um wenigstens im graziösen Spiel der Stimmen zu glänzen. Die wiener Operette, unter deren Herrschaft wir stehen, liebäugelt von Anfang an mit der Oper, und das ruiniert sie. Die ‚Fledermaus‘ war nur durch ein musikalisches Genie, Johann Strauß, zu retten, der sie so gut erfand, daß man keine Gefahr witterte, und so rein hielt, daß kein falsches Gefühl hineinkam. Diese Abnormität verführte. Strauß selbst kokettierte gern mit der Oper, und die Heutigen tun es alle. Die Kompositionen von Lehar, Straus, Fall, die eine unerhörte Popularität erlangten, sind Zwitter. Strauß erfindet bisweilen einige nette Tänzchen, Fall hat eine gute Bildung in volksmäßigen Ensembles und Couplets, Lehar ist von einer unausstehlichen Süßlichkeit. Seine Sehnsucht zur Oper ist so groß, wie sein Talent dafür klein ist. Er arbeitet mit Sentimentalitäten, daß man fette Mundwinkel bekommt. Er lockt die schlechten Instinkte eines Publikums, das immer wieder schluchzt, wenn ein verliebter Mond scheint, und immer wieder Glücksgefühl hat, wenn zwei auf der Bühne einen Walzer tanzen, den jeder Leierkasten spielt. Loin du bal, Gebet der Jungfrau, Klosterglocken, Kempinski, Café Riche in einem. Schreckliche Texte mit dem Geistreich-

tum der Tischkonversation, die man hinnimmt, weil Millionen sie hinnehmen. Allüren einer Oper, die man anerkennt, weil man sie versteht. Neulich nahmen wir Heubergers ‚Opernball‘ vor, aus Trotz gegen diese Misere — es klang uns wie ein Aschenbrödel in silbernen Pantoffeln. Es wird zertreten von diesen Horden. Die Entrüstung lohnte nicht bei kleinen dummen Volksbelustigungen. Aber die fade, unwahre, erfindungslose und dick beschmierte moderne Operette erobert die Theater und nimmt den wahren Begabungen Platz und Luft weg. Ich hasse sie. Ich wünschte ihr einen ordentlichen Kursus im Varietee: Rhythmus, Akrobatik, Straffheit, Exaktheit. Das fehlt ihr. Außer Walzer und Marsch kenn't sie kaum noch einen Takt: und welche Takte könnten wir erfinden. Sie schildert geschiedene oder nominelle Ehen, wie sie wirkliche Ehen werden — faule Fische, sie hätte das ganze Material an öffentlicher Karikatur unsrer Zeit und Bildung und Moral, das sie in köstlichen Stilisierungen, paradoxesten Akrobatiken, sprühenden Clownerien auf die Bühne bringen könnte, ein Fressen für die jungen, buffonesken Talente, die wir in der Musik haben, die sie finden und erziehen würde, wie der Simplizissimus seine Zeichner. Welche Möglichkeiten! Laßt die opera seria und kehrt zur buffa zurück. Die hatte alles: die Rhythmen, die Akrobatiken, den Stil und die Satire. Macht euch nicht falsch vornehm. Denn es gibt nichts Besseres als eine gute Operette, und nichts Schlechteres als eine schlechte.

Aus einem Buch, das eine Anzahl Aufsätze vereinigt und unter dem Titel ‚Reise um die Kunst‘ nächstens bei Erich Reiß in Berlin erscheint.

Juli-Sonntag / von Peter Altenberg

Fünf Uhr morgens. Alles ist gebadet in gelbem Sonnenlicht. Noch ist es frisch und kühl. Viele Touristen erheben sich aus dem Schlaf, unausgeschlafen, der Sonne entgegen. Leicht wird es ihnen, mit kaltem Wasser das Schlafbedürfnis zu bannen. Noch ist es kühl, und man schreitet dem heißen Tag entgegen, wie in die heiße Schlacht!

Viel zu wenig bieten der Tag und die Stunde den meisten. Und auch das genügsamste Herz lechzt nach Außergewöhnlichem. Da kommt der Juli-Sonntag in grellem gelbem Licht! Juli-Sonntag, du sollst es bringen!

Ueberallhin echappiert die unzufriedene Menschheit. Müde gelaufen fällt sie dann zurück in die Pflicht! Montag, wie wärest du sauer, wärest du nicht die Quelle und Ursache sonntäglich kommenden süßen Glücks! Sonntags siehst du die Müden in Wiesen und Wäldern gelagert, rein gebadet vom Schmutz der vergangenen Woche, kommender Woche gefaßter entgegenharrend.

Der Moloch

Edel sei der Mensch, hilfreich und gut. Mehr als irgend ein Mensch ist das der Kritiker Hermann Bahr. Er will nicht der Richter der Künstler sein, sondern ihr Kamerad. Wenn er dabei nur nicht Gefahr liefe, auch der Kamerad der Unkünstler zu werden! Er will lieber hundert überschätzen als einen unterschätzen. Wenn sich allmählich dieser allgemeinen Nächstenliebe nur nicht die Grenze zwischen Kunst und Kitsch verwischte! Er glaubt, daß Lob auch einen Schwachen stärken, daß Tadel auch einen Starken schwächen kann. Das Gegenteil ist freilich ganz genau so wahr: daß Tadel keinen Starken erschüttern, daß Lob keinen Schwachen halten kann. Durch Bahrs Methode wird leider vermieden, daß brave Bürger und schlechte Musikanten an Gott und der Welt irre werden und rechtzeitig ein ehrsames Handwerk ergreifen. Durch eine andre Methode wird vielleicht erreicht, und sei es erst nach jahrelanger Arbeit, daß die Berufenen sich einzig mit der Konkurrenz der gleich Berufenen abzufinden und ihre Kraft nicht an den Kampf mit Stümpern zu vergeuden brauchen. Man muß aufs ernstliche wünschen, daß Stücke vom Range des ‚Moloch' überall „so gräßlich verkannt" werden, wie es, nach Bahrs Behauptung, in Wien verkannt worden ist. Diese Verkennung war wahre Erkennung. Es handelt sich um eine Pfuscherei, die sich mit Phrasen aus dem billigen Laden aufgeplustert und damit sogar ein Gehirn wie Bahr betümpelt hat.

Der Inhalt des ‚Moloch', sagt Bahr, ist: die Tragik des reinen Denkens. Wer das Stück nur gesehen hat, wird es ablehnen, gegen diese Auffassung zu polemisieren. Aber auch wer die hundertsechsundsechzig Seiten gelesen hat (von denen man für die Aufführung etwa die Hälfte gestrichen hatte), wird nichts weiter zugestehen, als daß der schöpferische Kritiker Bahr bei der Lektüre des Birinskischen Buches sich selber ein tiefes und großes Drama erdichtet hat, zu dem der junge Russe die Namen der Personen und die äußern Vorgänge liefern durfte. Der Revolutionär Sascha Ramusow ist im Gefängnis halbtot gemartert worden. Er versucht, die gräßlichen Folterqualen zu schildern, und bekennt, daß er sie eigentlich nur ertragen habe, weil es ihm plötzlich völlig sinnlos erschienen sei, der Menschheit dieses übertriebene Opfer an persönlichem Wohlbehagen zu bringen. Was ist überhaupt ‚die Menschheit'? Ein Phantom, eine Einbildung, eine Narretei, der Moloch, in dessen Krallen wir alle wahnsinnig zappeln. Das Unglück ist, daß man den Wahn einsieht — und doch mitten drin

steckt; daß man dagegen ankämpft, darüber lacht, an dem Gelächter verrückt wird — und doch nicht müßig daneben stehen kann. Das ist Saschas Schicksal: den Schwindel zu durchschauen und ihm trotzdem zu erliegen; als Ziel die Vernichtung zu erkennen und diesem Ziel mit offenen Augen, ohne Illusionen, ohne Märchen, ohne Selbstbetrug entgegengehen zu müssen. Was ich hier auf drei Sätze zurückgeführt habe, daraus macht Sascha drei Seiten. Es ist der Einfall eines Feuilletonisten, der feuilletonistisch breitgetreten wird. Wäre im Theater dieser Erguß nicht ungefähr auf meine drei Sätze verkürzt worden, dann hätte es Gelächter oder Empörung gegeben. So läßt keine Kunstform ihrer besondern Gesetze spotten, daß es möglich wäre, mitten in ein dramenähnliches Gebilde eine papierne Abhandlung über das Wesen der Menschheit hineinzusprengen. Aber diese Abhandlung wird es dem dankbaren und phantasievollen Leser Bahr angetan haben. Von ihr aus hat er sich die Tragödie konstruiert, die Birinski zu schreiben vergessen hat.

Als Ersatz gibt er: Szenen aus der russischen Revolution. Was herrscht in solchen Szenen? Eine schwermütige Dämmerstimmung. Was bringt diese Stimmung in Gärung? Die Hysterie der Intellektuellen, die gegen die Eisenstirnigkeit der Machthaber anrennen. Es ist der alte Kontrast, aus dem Birinski auf eine schließlich auch nicht neue Art theatralisches Kapital schlägt. Knoblauch ist gut, und Schokolade ist gut; wie gut muß . . . Birinski denkt es mit einer Mischung zu machen, bei der weder die Feinen noch die Groben, weder die Nachdenklichen noch die Kurzstirnigen zu darben brauchen. Er verkuppelt Schiller mit Andrejew, die Zeitung mit der Kulisse, die Tirade mit dem Knalleffekt. Er ist ganz gerissen. Bevor das Publikum einer seiner Predigten auf ihre Hohlheit kommt, ist es schon von der Grausigkeit einer blutigen Situation überrumpelt. Aber es ist nicht einmal so sehr die Absichtlichkeit dieser Mischung, gegen die man sich auflehnt, wie das üble Material ihrer beiden Bestandteile. Die Sprache jener Predigten hat gar kein Leben. Das Stück klingt, als wäre es von dem russischen Autor deutsch geschrieben. Die Diktion ist gewandt, aber ganz farblos und außerstande, die einzelnen Personen zu individualisieren; und man bildet sich ein, daß sie unbedingt mehr Farbe bekommen und damit auch den verschiedenen Figuren gegeben hätte, wenn Birinski sich zunächst seiner Muttersprache anvertraut hätte. Vielleicht ist das eine Ueberschätzung, vielleicht ist das Stück übersetzt: dann wäre freilich der Wortkünstler Birinski ebenso hoffnungslos, wie, nach diesem ‚Moloch‘, der Dramatiker Birinski zu sein

scheint. Denn man verwechsle doch ja nicht die Geschicklichkeit, den politischen Zustand seines Heimatlandes zum hundertsten Mal für die Szene auszuschroten, mit der göttlichen Gabe, eine Welt von wandelnden Menschen zu erschaffen. Der unjunge Birinski verschmäht kein ethnologisches und kein theatralisches Mittel. Man ist bei ihm gutrussisch. Man überbietet einander an Edelmut und Menschenliebe. Man bricht neurasthenisch aus. Man schüttelt sich in Krämpfen. Man wird irrsinnig. Man nennt sich: die Notwendigkeit. Man flucht der Mutter, daß sie einen geboren habe, und übertönt mit dieser wild herausgestoßenen Anklage ein einziges Mal die Nebengeräusche, die den Zug so brutaler und doch so unaufregender Vorkommnisse begleiten. Glocken läuten, Häuser brennen, alles rennet, rettet, flüchtet, Kranke wimmern, Schießgewehre funktionieren, Bomben drohen loszugehen, und dazwischen steht Sascha Ramusow, bleckt die Zähne zum Himmel und erklärt, daß alles das ein grauenhafter Unsinn sei, und daß er sich gleichwohl von dem Bann des schauerlichen Verhängnisses nicht befreien könne. Diese unlösliche Verkettung des einzelnen Menschen: seine gottgewollte Abhängigkeit von Rasse, Volk, Familie und die zähneknirschende Wut über diese Abhängigkeit, seine Sehnsucht nach Selbstbestimmung und die schmerzliche Einsicht in seine Ohnmacht — das hätte Birinski in einer fugendichten dramatischen Handlung gestalten müssen. Er hat sein Thema deklamieren lassen und um diese Deklamation herum eine Anzahl entbehrlicher Auftritte teils voll leerer Geschwätzigkeit, teils voll lärmender Hintertreppencoups geschrieben. Seine Tragödie existiert wahrhaftig nur in Hermann Bahrs freundwilligem Gemüt.

Soll man dem Modernen Theater einen Vorwurf daraus machen, daß sie auf seiner Bühne ganz gewiß nicht existiert? Es müßten schon Helden, Götter und Kainz als Sascha zusammentreffen, um diese haarbuschigen und großmäuligen Gesellen in Lebewesen zu verwandeln und damit Verwirrung über den Grad von Birinskis Begabung zu stiften. Das Moderne Theater hat sich nach dieser Richtung nichts zuschulden kommen lassen. Wir wissen heute, wie arm Birinski ist, und wir wissen zugleich, daß das Moderne Theater Trauer- und Schauerspiele genau so unzulänglich darstellt wie Stücke, deren Komik beabsichtigt ist. Es hat keinen Regisseur, der mit Massen umzugehen versteht, und es hat allem Anschein nach keinen Schauspieler, der den Durchschnitt seiner Kollegen durch eine andre Qualität überragt als durch die Länge seines Körpers.

Königin Christine / von Alfred Polgar

Das wiener Theater in der Josefstadt versuchte eine Aufführung der „Königin Christine“ von August Strindberg.

Ein Wagnis. Denn, erstens, fehlen einer hiesigen Zuhörerschaft die historischen Voraussetzungen. (Der Dichter schlägt Saiten an, die hier nicht klingen; er nennt Namen, die für uns Mittelpunkt eines nur kärglichen Häufchens assoziierter Vorstellungen sind, für ein schwedisches Ohr aber eine ganze Welt von Stimmungen und Empfindungen aufklingen lassen mögen; und gewagt wär es, in Stockholm ein Stück zu spielen, das etwa die Babenberger als sehr populär voraussetzte.)

Ein Wagnis, weil, zweitens, der Uebersetzung nicht über den Weg zu trauen ist. Sie riecht nach Mangelhaftigkeit. Man kanns nicht beweisen, aber man spürt es, daß dieses Deutsch unklar, verwaschen, schlecht, an vielen Stellen offenbar dem eigentlichsten Sinn des schwedischen Originals entfremdet ist.

Ein Wagnis, weil, drittens, dem Theater in der Josefstadt das Ensemble mangelt, kultiviert genug, in dieser historisch-höfischen Welt sich mit Anstand und ungezwungener Würde zu geben. Die Illusion hungert. Dieser braven Schauspielertruppe fehlt gewissermaßen der Nobel-Credit. Die Verstellung als Staatsmänner, Adelige, Herren königlichen Geblüts glückt nicht. Falsches Deklamieren, falsches Pathos, falscher Ton stören allerorten.

Ein Wagnis, viertens, weil dem Regisseur doch wohl die rechte innere Beziehung zur Angelegenheit fehlt, weil er nicht im tiefsten Herzen an sie glaubt, sondern sie gewissermaßen nur, mit seinem besten Können und Wollen allerdings, verteidigt, für sie eintritt, sich für sie opfert sogar. Gewiß, man spielt Literarisches im Josefstädter Theater. Man spielt es mit Hingebung. Aber mit einer zähneknirschenden Hingebung. Mit einer lieblos grimmigen Leidenschaft. Mit ungeduldigem, nervösem Trotz. Mit erbitterter Inbrunst.

Frau Emmy Schroth hatte vortreffliche Augenblicke. Derlei kommt bei einer so klugen, routinierten Technikerin nie in Frage. Aber eine Christine ist sie nicht. Aus vielen Gründen. Vor allem aus diesem: Das Kindliche fehlt ihr ganz und gar. Sie nimmt es vor wie eine Maske, und verzerrt so das Konterfei dieser Frau, deren Wesentlichstes die absolute Echtheit aller Phasen ihrer Charakterwandlungen ist. Diese Christine ist keineswegs eine Lügnerin, sondern vielmehr eine hemmungslose Bekennerin ihrer jeweiligen Wahrheit. Das ist ihre Tragik: Dies Gar-nicht-anders-sein-Können, als sie nach Instinkt und Laune des Moments eben sein muß. Christine spielt nicht die Naive, sie ist im Augenblick wirklich Kind; ebenso echt und wirklich, wie sie im nächsten die Canaille, im übernächsten die zer-

knirschte Sünderin und ein paar Minuten später die kühne Tochter eines kühnen Vaters ist. Sie ist eine höchst wandlungsfähige Unkomödiantin (und eine ihrer Wandlungen ist die zur Schauspielerin). Frau Schroth aber spielt eine höchst wandlungsfähige Komödiantin (und eine ihrer Wandlungen ist die zum echten Weibchen).

Fasse ich den Eindruck der ganzen Vorstellung in eins zusammen, so muß ich sagen: man kämpfte, unter Jarnos ausgezeichneter Führung, heldenhaft bis zum letzten Blutstropfen — und verlor die Schlacht ruhmvoll. Nämlich: die Tapferkeit, der eiserne Fleiß und der eiserne Wille und die eiserne Faust allein machens noch nicht. Tiefes Verständnis, ein empfindliches Ohr, ein empfindliches Auge, ein empfindliches Nervensystem, ein höchst kultivierter Geschmack, die Fähigkeit, den innern Rhythmus einer Dichtung zu hören, genau zu wissen, wo sie zu beschleunigen, wo zu dehnen, wo Cäsuren einzuschalten und Schwerpunkte zu plazieren sind —: dies alles, und natürlich das entsprechend qualifizierte Menschenmaterial, gehört, scheint mir, auch dazu, will man ein Drama wie die ‚Christine' theatralisch völlig bezwingen ... Was gesagt werden mußte, weil sehr zu befürchten steht, daß die Leute sich nicht zu ‚Christine' drängen werden; worauf das Josefstädter Theater, mit einem vorwurfsvollen Blick auf die Literatur und einem vorwurfsvollen Blick auf das Publikum, bitter-resigniert von der Strindberg-Unterbrechung zum Buchbinder-Zyklus abschwenken dürfte. Contre coeur sozusagen.

Einfach liegt die Theateraufgabe bei dieser ‚Königin Christine' gewiß nicht. Denn es ist eine so grandiose wie spröde, so tiefe wie waghalsige Komödie. Die politischen Dinge, von denen sie ganz durchsetzt ist, sind nicht eigentlich belastend. Sie bringen einen strengen, männlichen Ton kühler Sachlichkeit ins Drama, umschließen es wie mit einem harten Rahmen. Mir für mein Teil ist auch die Ignoranz hier kein Hindernis zum Genuß. Ich kann diese politischen Dinge rein ästhetisch werten, als eine Valeur, wie die Maler sagen, als neutrale Grau-Töne, von denen die flimmernde Buntheit des eingezeichneten Frauen-Charakters und -Schicksals sich leuchtend abhebt. Und es ist schön, wenn das dunkle, ernste Auge der Historie immer wieder in den Trubel kleiner Menschlichkeiten hineinlugt. Ein weit gewichtigerer Fehler des Dramas scheint das unverbundene Nebeneinander poetischer, polemischer und rein theatralischer Elemente. Insbesondere dem letzten Akt des Schauspiels gibt das eine so zähe wie brüchige Struktur; die Aktion stolpert über Risse und Sprünge, und das Interesse des Hörers bleibt, mit ihr, zu wiederholten Malen stecken.

Aber kaum jemals vor- oder nachher hat Strindberg eine so scharf und tief gesehene, so reizvoll-individualisierte und so ewigtypische Frauengestalt gezeichnet wie diese Königin Christine. Sein

immerwährendes Problem: die Verantwortungslosigkeit, die Hemmungslosigkeit der Frau, das Gelöst-Sein ihrer Seele von jeglicher ethischen Verankerung, ihr dadurch bedingtes stets stabiles Gleichgewicht, ihre Unfähigkeit, den graden Weg von der Notwendigkeit zum Entschluß, vom Entschluß zur Tat zu gehen, ihr heilig-ernst-Nehmen alles Spielzeugs und ihr verträumtes Spielen mit des Lebens ernstesten Dingen — diese charakteristischen Strindberg-Probleme haben sich in keiner seiner Frau-Gestalten so plastisch verkörpert wie in Königin Christine. Eine Canaille; aber wenn die Männer die Faust hochheben, um der Bestie den Schädel zu zerschmettern, schimmert ihnen plötzlich eine klare, unschuldsvolle Kinderstirn entgegen, und statt zerschmetternder Fäuste gibt es nur zärtlich streichelnde Hände. Als Ankläger kommen die Männer zu Christine, und als verurteilte Schuldige schleichen sie von ihr fort. Eine sprühende Intelligenz ist sie und eine bodenlos dumme Gans; eine intuitiv Wissende und ein ahnungslosestes Geschöpf; das zarteste, schwächste Wesen und eine rasante Naturkraft, die die Stärksten sich zu bücken zwingt; ein schüchternes Mäderl und eine herrschsüchtige Messaline; eine gierige Genießerin und eine nach Zärtlichkeiten und Musik und Liebesleid verschmachtende Sentimentale; eine Jägerin nach Liebe, die niederstreckt, was ihr in den Schuß kommt, und selbst der Liebe gehetztes Opfer; fanatisch im Bewahren, fanatisch im Preisgeben ihres Ich. Melancholie wurzelt in ihrem Herzen, die Melancholie des Unbewußten, der Natur mystisch-nah Verwandten, aber an der Spitze dieses dunklen Triebes, dort wo er ans Licht, an die Oberfläche tritt, schaukelt als rätselhafte Blüte das rosigste, froheste Kinderlachen. Wen diese Frau glücklich macht, den macht sie, wie einem Naturgesetz folgend, eben dadurch elend. Sie erniedrigt die Männer zu Schweinen und erhöht sie doch auch zu Dichtern und Helden. Sie wirbt brünstig um die Liebe des Volkes und verachtet es. Sie ist durchaus genial und durchaus beschränkt. Sie ist weichstes Material, formbar in jedes Mannes Hand nach seinem Ebenbild, gefügig zum Leben erwachend unter seines Geistes Hauch, Götze, wenn er sie liebt, Gott, wenn sie sich ihm neigt, und ein spukhaftes, unerklärlich grausam-liebliches Phantom, wenn sie mit ihm fertig ist.

Aber am feinsten ist diese Christine zum Ende des Dramas gesehen und geschildert. Wie ihr da, von allen Seiten mit Anklagen und Verwünschungen berannt, auf verlorenem Posten, eine Einzige gegen eine Welt von Feinden, die Idee des grandiosen Abgangs durch den Kopf schießt, wie sie, mit schärfster Intuition für die Schwächen der Angreifer, statt der eigenen Verteidigung eine Gegen-Anklage formuliert, ihrem ganzen sinnlosen Instinkt-Tun zauberisch rasch einen herrlichen logischen Unterbau von geheimsten edlen Absichten und Plänen errichtet und sich zur Märtyrerin eines großen Gedankens

wandelt, wie ihrem von Haß und Zorn befruchteten Geist jählings eine wahrhaft prophetische Seherkraft entsprießt — das ist ein dichterischer Geniestreich unvergänglicher Art. Das anklägerische Pathos, die dumpfe anklägerische Ironie Strindbergs verstummen hier gänzlich, es ist, als ob eine milde Luzidität in seiner Seele aufstrahle, die ihn auch in der Frau nicht andres mehr sehen lasse als ein zerquältes Bündel geheimnisvoll bedingter Menschlichkeiten.

Da, in solchen letzten, höchsten Augenblicken der Gerechtigkeit und des mitleidvollen Verstehens — die fast in jedem Strindberg-Drama zum Ende, wenn alles schon im Dunkel begraben liegt, herableuchten wie Sterne vom nächtlichen Himmel — da scheint mir der Dichter am größten. Da, wo er seine Figuren gleichsam ablöst von ihrer schmerzhaften Lebendigkeit und sie mit einem wehmütig-entsagenden Lächeln zurücklegt in die Spielschachtel einer unerforschlich launenhaften, rätselvollen Gottheit. Dann leuchtet sein Auge fleckenlos, gleichermaßen erlöst von Haß wie von Liebe, Auge, nichts als Auge, das Dinge und Menschen nicht wertet, straft, belohnt, sondern nur sieht, nichts als sieht, und erhaben schön ist in seines Blickes strahlender, tiefer, allumfassender Ruhe.

Schillers Menschendarstellung / von Julius Bab

Im zweiten Bande meiner Dramaturgie für Schauspieler, der demnächst erscheinen soll, durchmustere ich die großen Gestalten deutscher Bühnenwerke von Lessing bis Otto Ludwig, durchmustere sie unter dem von Ludwig gewiesenen Gesichtspunkt: daß es „Aufgabe der dramatischen Poesie sei, der Schauspielkunst ein Substrat zu geben". Ich hoffe, daß auf diese Weise manch neues Licht auf die Wesens- und Schaffensart der Dramatiker fällt; aber ich glaube nicht, daß meine Untersuchungen in ihrem Werturteil wesentlich von dem abweichen, was nachgerade als die historisch befestigte Schätzung des gebildeten Deutschland gelten darf. Mit einer großen Ausnahme. Diese Ausnahme heißt Friedrich Schiller — und innerhalb der deutschen Bildungsgemeinden stehen ich und die, die denken wie ich, immer noch als Ketzer da. Obwohl unser Bekenntnis gar nicht beansprucht, neu zu sein. Ich stehe auch in der Auffassung Schillers durchaus auf den Schultern des großen Dramaturgen und ewigen Shakespeare-Studenten Ludwig; und seine monumentalen Schilleranmerkungen, von denen erst unlängst die ‚Schaubühne' (in Nummer 28/29) eine erhebliche Probe brachte, will ich weder übertreffen noch wesentlich variieren, will sie nur auf den Boden einer prinzipiellen Darstellung bringen. Ich weiß, daß diese Partien meines Buches am meisten

Angriff erfahren werden, und da mir mehr noch als am Sieg meiner Meinung an der Entfesselung scheidungskräftig aufklärender Meinungskämpfe liegt, so will ich gerade dieses bedenkliche Kapitel meiner Dramaturgie hier ins grelle Licht der Kritik setzen. Ich freue mich auf meine Gegner, denn ich weiß, daß zu den Verfechtern Schillers neuerdings nicht blos Großväter und Oberlehrer, sondern auch jene freien und männlichen Geister gehören, die an eine ‚Neu-Klassik‘, eine Erstarkung unsrer dramatischen Poesie am gräzisierten Vorbild der Schiller-Goetheschen Spätzeit glauben. Ich meinerseits glaube, daß diese Männer irren, daß alles lebendige Leben unsers Dramas (in der Linie Hauptmann-Hebbel-Büchner-Kleist) sein Herkommen an Schiller vorbei über den Goethe des Sturms und Drangs von Shakespeare geleitet hat und leiten wird. Und ich glaube in meiner Dramaturgie gute Gründe gegeben zu haben, weshalb dies die Königsstraße der Dramatik für germanisch-protestantische Völker, und weshalb das romanisch-gräzisierende Theater Schillers eine Sackgasse ist. Aber ich werde mich freuen, gutgegründete Gegenmeinungen zu hören.

*

Von Lessing gewollt und gefordert, gesucht und begonnen, war der rein dramatische Stil, der Stil einer ganz durchgefühlten, vollplastischen Menschendarstellung, der Shakespeare-Stil, der alle leitenden Weltkräfte in der menschlichen Psyche konzentriert, zu Straßburg gefunden worden. Und auf die gefühlsstarken und geistesschwachen Naturalismen der Lenz und Klinger, auf die edlere Wildheit des ‚Götz‘ war die schwindelnde Höhe der ‚Faust‘- und ‚Prometheus‘-Fragmente gefolgt. Da floh, acht Jahre nachdem Goethes ‚Götz‘ erschienen war, der junge Regimentsmedikus Friedrich Schiller aus der stuttgarter Karlsschule, bald berühmt und berüchtigt in ganz Deutschland als Dichter der ‚Räuber‘.

Doch schon diese ‚Räuber‘ und die ihnen verwandten Werke der Schillerschen Jugend: ‚Fiesko‘ und ‚Kabale und Liebe‘ verraten bei aller Verwandtschaft mit dem Stil des Goetheschen Kreises den Einfluß eines besondern Elements, das sich stark vom straßburger Dramenstil unterscheidet. In der Vollblütigkeit, in der drängenden wühlenden Macht der Worte, in starken und elementaren Ausbrüchen, in zartern Seelenstimmungen erinnert die Menschengestaltung des jungen Schiller freilich genug an die Vorzüge jener etwas ältern Dramatik; aber was diese ganze Dichtung und damit auch die ganze Menschenbehandlung fundamental von jener unterscheidet, das ist von Anfang an die Tatsache, daß Schiller eine Tendenz hat, eine scharf umgrenzte, politische, moralische Tendenz. Diese Tendenz ist nicht so kleinlich und der eigentlichen künstlerischen Gestaltung gegenüber nicht so nebensächlich, so äußerlich wie bei Lenz. Aber sie ist auch keine so rein gefühlsmäßige, künstlerische Tendenz wie die Goethesche, sie hat eine großzügige, aber

durchaus vom Verstand formulierte, praktische, ins bürgerliche Leben zielende Richtung.

Die ‚Räuber' wollen gegen die Tyrannen aufreizen (so wenig bei näherem Zuschauen die Fabel dazu angetan ist), ‚Fiesco' will das Gefühl für republikanische Freiheit wecken, ‚Kabale und Liebe' will zu sozialer Aufklärung und Empörung rufen. Daß die geistige Leidenschaft, die diesen Willen leitet, so viel stärkerer Natur, so viel höhern Zieles als bei Lenz ist, das macht den geschichtlichen Wert dieser Dramen aus. Daß sie so scharf bewußt auftritt und sich so ganz innerhalb der sozialen Sphäre hält, das scheidet von vornherein die Schillersche Dramatik von der künstlerisch reinen Wirkungsart des ‚Götz' und des ‚Faust' ab. Schillers Gestalten sind von Anfang an nicht vom Dichter voller Einfühlung in ihr Leben rein ausgestaltet. Immer bekommen sie Worte in den Mund, die nur dem Willen des Dichters dienen, seinen sittlichen Zweck verfechten, sein moralisches Urteil ausprägen wollen. Von vornherein sind deshalb in der Sprache seiner Menschen abstrakte, verstandesmäßige Elemente, die sich nicht widerstandlos in Psyche umsetzen, sich nicht vom Schauspieler rein gefühlsmäßig ausprägen lassen. Selbst eine so sehr gefühlvolle, in andern Partien von so starker künstlerischer Sprachkraft zeugende Szene wie Karl Moors Rückkehr in sein heimatliches Schloß enthält doch Wendungen wie: „Es strömt balsamische Wonne aus Euch, dem armen Flüchtling entgegen", oder: „Die goldenen Maienjahre der Knabenzeit leben wieder auf in der Seele des Elenden". In so stark begrifflichen Wendungen liegt für das feine Ohr ein Grad von Bewußtsein, ein Urteil, ein moralisches Bewerten, das nicht mehr als Ausdruck eines lebendig fühlenden Menschen anzusprechen ist. Hier klingt schon der Wille des Dichters, seine bewußt moralische Absicht, deutlich an. Und noch spürbarer geht die Kühle scharf abwägenden Bewußtseins aus der Seele des Dichters in die Worte einer, der Situation nach doch ganz vom Gefühl verwirrten Gestalt über, wenn etwa Amalie ausruft: „Meine Seele hat nicht Raum für zwei Gottheiten, und ich bin ein sterbliches Mädchen." Ein noch stärkeres Beispiel aber gibt jener berühmte Aktschluß, mit dem sich Schillers Ferdinand von Lady Milford losreißt: „Ich verwerfe dich, ein deutscher Jüngling!" Schon das Verwerfen ist ein überaus abstrakter, nur begrifflich die Situation ergründender Ausdruck. Diese Schlußwendung aber: „ich — ein deutscher Jüngling" ist überhaupt nur noch als das geistige Resumee, die Moral, die der Dichter aus dieser Szene zieht, zu verstehen. Aus der Seele eines lebendigen Menschen in dieser Situation herausgesprochen, würde so ein unpersönlich, anspruchsvoll verallgemeinernder Ausdruck hoffnungslos affektiert, unwirklich, theatralisch wirken. Im echten Affekt sind wir wahrhaftig nicht geneigt, das Typische, allgemein Gültige unsrer momentanen

Gefühle herauszukehren und zu betonen. (Goethes Götz, der in seinem ritterlichen Sinn auf das Schwerste durch die Aufforderung des kaiserlichen Hauptmanns verletzt wird, findet denn auch eine sehr andre Antwort als etwa: „Ich verachte dich, ein deutscher Mann!" — er drückt diese Verachtung auf durchaus individuelle und deshalb stark illusionierende Art aus!) Hier ist eben die eigentliche dramatische Form zerbrochen, insofern Schiller nicht mehr einen leidenschaftlichen Menschen darstellt, sondern aus dem Munde der theatralischen Figur seine eigene sittliche Leidenschaft sprechen, sein persönliches Urteil über die Situation abgeben läßt. Schillers Beifall spricht aus diesen Worten des Ferdinand.

Die Gefahr ist nun, daß der lebendige Ferdinand auf der Bühne selbstgefällig und eitel wird, daß er sich selber mit solchen Worten Beifall klatscht. Die überaus große Schwierigkeit, die schon hier in seiner am meisten dramatischen, dem Gefühlsstil noch nächsten Periode Schiller dem Schauspieler bietet, ist also, in Ton und Gebärde diesen Wechsel der künstlerischen Form spüren zu lassen, dies: „ein deutscher Jüngling" nicht als persönlichste Aeußerung des Ferdinand herauszuschleudern. Das wird im pathetischsten Vortrag, wie in naturalistischer Lässigkeit nur peinlich und affektiert wirken. Es muß ein Wechsel des Tons, ein Ruhen der Gebärde (ohne die Illusion der Gestalt völlig zu zerreißen, natürlich) uns fühlbar machen: Hier wird wie mit den Worten eines Chors unmittelbar des Dichters Ansicht verkündet.

*

Von dieser ersten Form seines Dramas entfernte sich Schiller dann unter dem Einfluß aesthetischer Ideale — griechischer Ideale, die sich ihm vor allem im Verkehr mit Goethe befestigten. Was ihn mit Goethe verband, war das Streben, jugendliche Leidenschaft und Willkür am Vorbild der Griechen zu ruhender Objektivität zu klären. Aber über die bewußte Absicht und theoretische Ueberzeugung ging das Gemeinsame dieser Dichter kaum hinaus; denn im Innern ihrer Kunst waren sie auf denkbar getrenntem Wege. Bei Goethe war die Objektivität gleichbedeutend mit einer immer stärkern Entwicklung seines naturwissenschaftlichen Sinns; immer gerechter, klarer, einsichtiger suchte er sich allen Erscheinungen gegenüber zu stellen, und nur aus dem immer stärker werdenden Bedürfnis nach geistiger Uebersicht, nach begrifflicher Klarheit, erwuchs jene Entfremdung vom Shakespeare-Dramen-Stil seiner sinnlich-genialen Jugendzeit. Schiller dagegen blieb im innersten Kern, was er von Anfang an gewesen war: der Ethiker, der Moralist, der tendenziöse Bewerter von Lebensinhalten und Menschen, und sein Streben nach Objektivität war nur das Suchen nach immer weitern, umfassendern, höhern moralischen Maßstäben. Nie aber hat Schiller den Standpunkt moralistischer

Bewertung seinen Menschen gegenüber verlassen. Immer hat er sie seinem Sittengesetz begrifflich untergeordnet. Schiller ist in Deutschland eigentlich der zu spät gekommene Dichter der Aufklärungszeit. Er ist im Kern seines Wesens ein Mensch der vorlessingschen Zeit, die auch in der Poesie als höchste Aufgabe das Herausstellen moralischer Typen im Kampfe von Gut und Böse ansah. Nur war der Epoche vor Lessing ein so großes Talent wie das Schillersche versagt — und jetzt, da es zwei Generationen später auf den Plan trat, kreuzten sich in ihm, die ursprüngliche Reinheit seines vernunftgenährten ethischen Temperaments verwirrend, alte Art und neue Einflüsse. Die großen Muster, die das Zeitalter des Gefühls inzwischen aufgestellt hatte — die Meister einer übervernünftigen außermoralischen religiösen Kunst, lockten Schillers grundandre Art an; er glaubte bald dem Shakespeare, bald den Griechen, bald den von der Romantik emporgebrachten Meistern des katholischen Dramas folgen zu können — und er übersah, daß ihm die skrupellose Weltliebe, die Heidenreligion des Renaissance-Dichters im Kern ebenso fern war, wie die düster erhabene Schicksalslehre der Griechen oder die mystische Uebersinnlichkeit des Christen. Seine Kunst wandte sich immer wieder ihrem geheimen Mittelpunkte, dem moralischen Urteil, der bürgerlichen Bewertung von Gut und Böse zu und durchdrang sich so mit den fremden Formen religiöser Kunst zu einem unklaren und uneinheitlichen Gebilde. Am nächsten steht Schiller (auch hierin als ein reiner Sproß der Aufklärung erkenntlich) den großen Tragikern der Franzosen; an die imposante Rhetorik Corneillescher Helden und Racinescher Liebhaber erinnert sein Stil zumeist; nur daß der Einfluß der inzwischen heraufgekommenen Gefühlskunst seine Gebilde sehr viel reicher, aber zugleich auch sehr viel verwirrter erscheinen läßt.

Daß Schillers Menschen immer einen Anlauf zu individuell sinnlicher, gefühlsmäßiger Ausgestaltung nehmen und, immer wieder in eine moralistische Formel gepreßt, von einer begrifflichen Leidenschaft verkürzt werden, das ist die eine große Schwierigkeit, die es in Schillerschen Gestalten für den Menschendarsteller gibt. Es gibt noch eine zweite: Das ist die überschäumende Augenblicks-Leidenschaft des großartigen Theatralikers, die immer wieder den dichterischen Plan durchbricht. Die Wirkungsmöglichkeit jeder einzelnen Szene entzündet den Dichter so, daß er sie bis in ihre äußersten krassesten Konsequenzen hinein verfolgt, unbekümmert, ob diese Zuspitzung dieser Situation sich dem Bilde einordnen läßt, das man sich nach dem Ganzen des Dramas von den beteiligten Personen machen müßte.

Betrachten wir als ein Beispiel für diese zweifache Schwierigkeit Schillerscher Menschendarstellung eine Hauptgestalt seines großen Uebergangswerkes ‚Don Carlos'. Hier ist es noch einmal die politische Moral, der Gegensatz zwischen bürgerlicher Freiheit und monar-

chischem Despotismus, an dem sich Schillers Leidenschaft entzündet. Was letzthin die Farbe jeder Gestalt bestimmt, ist diese Parteinahme; wie Posa Träger jeder edlen Menschlichkeit, so sollen Domingo und Alba Träger der schleichenden und brutalen seelenlosen Gewalt sein: Typen. Hauptträger der verneinten, der bekämpften Gesinnung muß aber der König, der Tyrann sein, Don Philipp. Nun ist es zwar Schillers tieferm Dichtergefühl, seiner hier von Shakespeare geführten Kunst widerfahren, daß er uns diesen Bösen in einigen Szenen durchaus menschlich nahe gebracht hat, ihn uns als einen Einsamen, Verbitterten und Sehnsüchtigen in ergreifendes Licht gerückt hat. Aber die Tendenz, die im Grunde lauert, und die Philipp schlechthin zum Träger des tyrannischen Prinzipes machen will, verwickelt diese Charakterisierungsversuche alsbald in Widersprüche. Weil das so zum Typus des brutalen Tyrannen paßt, sollen wir plötzlich glauben, daß dieser jeder Lust entfremdete verbitterte Greis in gemeiner Weise den Genuß der schönen Eboli erstrebt; weil dies das Bild düsterer Sklaverei typisch vollendet, sollen wir den leidenschaftlichen Selbstherrscher als fügsamen Schüler des Großinquisitors glauben. Dieser Philipp sollte Träger der schlechten Sache, der Repräsentant des starren Despotismus, der Gewissensknechtung, der Unfreiheit sein. Hier aber ist er als Individuum auf Ergänzung durch seine begriffliche typische Bedeutung angewiesen und ist doch als Typus wieder zu sehr mit individuellen, schwer vereinbaren Zügen gefüllt. Daraus erwächst eine ungeheure und kaum lösbare Schwierigkeit für den Schauspieler. Diese wie viele andre Schillersche Gestalten sind nie restlos bewältigt worden; der Künstler, der einer Seite dieser Gestalt vollen Ausdruck gab, mußte darüber fast notwendig einen andern ihr widersprechenden Zug vernachlässigen oder umdichten.

(Schluß folgt)

Offener Brief / von Heinrich Lautensack

An Herrn Regierungsrat Klotz von der Abteilung für Theatersachen des Königlichen Polizeipräsidiums zu Berlin

Sehr geehrter Herr Regierungsrat!

Ein Jahr lang auf einem Korridor zu antichambrieren — und sei es der Korridor des Königlichen Polizeipräsidiums von Berlin — und dabei nicht die Geduld zu verlieren, das geht über menschliche Kräfte. Ich schreibe Ihnen also einen Brief, und ich richte, des mehr oder minder allgemeinen Interesses halber, diesen Brief offen an Sie.

Woraus Sie, sehr geehrter Herr Regierungsrat, nun nicht schließen mögen, daß es mir, indem ich ein paar mir bekannte Züge

von Ihnen nachzuzeichnen bestrebt bin, darauf ankommt, Ihr Porträt zu dem Schreckbild eines Zensors zu machen. Ich bin nicht derjenige, der den ‚Staat‘ in einzelnen seiner Repräsentanten angreift. Lesen Sie vielmehr aus meinen Zeilen nichts als den einen wehen Vorwurf, daß Sie mich an einen Abgrund gedrängt haben, und daß durch Sie mein vielleicht völliger wirtschaftlicher Ruin bevorsteht.

Vor mehr als zwei Jahren wurden von einem hiesigen Theater (da alle hiesigen Theater, so wie die Menschen vor Gott, vor der Zensur gleich sein sollen, tut der Name nichts zur Sache!) zwei Komödien von mir angenommen. Und die eine davon der Zensur sogleich eingereicht, während man die andre, vorläufig wenigstens, erst gar nicht vorzulegen sich getraute. Und nun werden Sie, sehr geehrter Herr Regierungsrat, mir sofort erwidern: diese zweite Komödie sei ja dadurch schon genügend charakterisiert, daß man sie Ihnen einzureichen überhaupt gar nicht sich getraue! Damit aber treffen Sie mich wirklich nicht; denn Sie selber, der Sie mit dem nämlichen Theater fortgesetzt zu tun haben, werden seinen Leitern kaum zutrauen, daß sie so hirnverbrannt handeln konnten, ein Stück für ihr Theater anzunehmen, das sich von vornherein von selbst verbietet. Nein, das charakterisiert weniger meine Komödie als vielmehr die Zensur! Es waren ungefähr fünfzehn Leute, und zehn zumindest im anerkannten und bis heute noch nicht bestrittenen Besitz all ihrer Geisteskräfte, die diese Komödie gerade um ihrer ernsten, schier schmerzlichen Tendenz willen unumschränkt lobten — wenn aber während der einstimmigen Urteilsabgabe etwa das Wort ‚Zensur‘ gefallen wäre, so wären alle fünfzehn auseinandergerissen wie eine Hammelherde bei einem Blitzschlag.

Kehren wir indes zu meiner andern, ersten Komödie zurück, die Ihnen gleich nach der Annahme von demselben Theater eingereicht worden ist. Sie, sehr geehrter Herr Regierungsrat, sollen über meine Arbeit aufgeschrien haben: „Gendarmenmord auf offner Landstraße!“ Nichtsdestoweniger haben Sie das Stück keineswegs vom Fleck weg verboten (und ich Idealist habe Ihnen das damals gedankt!), sondern wollten eine ‚Bearbeitung‘ abwarten. Selbige Bearbeitung ist Ihnen vor reichlich anderthalb Jahren zugegangen — und heute bin ich immer noch ohne jede Nachricht! Ist das die Möglichkeit? Gibt es irgendwie im geschäftlichen Leben, ja selbst in einer gerichtlichen Streitsache eine Entscheidung, die aus nichts und wieder nichts sich länger als ein Jahr hinzieht?! Ist es gestattet, selbst einen zum Tode Verurteilten so lange auf die Bestätigung des Todesurteils warten zu lassen? Versetzen Sie sich, bitte, nur einen Augenblick in meine weit mehr als zwölf Monate währende Lage! Vielleicht habe ich meinen Beruf als Komödienschreiber verfehlt (doch darüber haben Sie nicht zu urteilen!). Jedenfalls hätte ich während dieser Zeit, trotz

meiner angeborenen Neigung zur Schwindligkeit, ein ausgelernter Turmseiltänzer werden können. Aber „noch am Grabe pflanzt er die Hoffnung auf."

Bleibt nur der eine Vorwurf, der das in Frage kommende berliner Theaterunternehmen trifft: daß es längst hätte monieren müssen. Aber die berliner Theaterverhältnisse in ihrem besonderen Verhältnis zum Zensor, die kennen Sie, sehr geehrter Herr Regierungsrat, ja wohl besser als ich.

Und so schreibe ich heute nicht an Sie: „Fordern Sie, bitte, auch noch mein andres Stück von jenem Theaterdirektor ein!" Sondern ich schreie zu Ihnen aus seelischer wie wirtschaftlicher Qual der Ungewißheit: „Verbieten Sie endlich wenigstens das eine!!"

Trocadero / von Walter Turszinsky

In der Nacht der Metropoltheater-Premiere entschloß ich mich, ein Weltmann zu werden. Ohne den gentilen Anstrich kann man ja heute in Berlin keinen Hund mehr hinter dem Ofen hervorlocken. Frack, Lack und Claque regieren die Stunde. Die haarbuschigen Frisuren der Literaten, die während der naturalistischen Zeitläufte den Philister in ein Gefühl der Angst versetzten — man fürchtete unwillkürlich gewisse Invasionen — haben sich in solide, womöglich gar duftende Scheitellollen verwandelt. Poeten, die bei ihren Premieren träumerisch vor die Rampe kamen, in schwarzen Beinkleidern, die sich nach dem dazugehörigen Bratenrocke sehnten, tatsächlich aber mit einem lichtgrauen Sommerjacket zusammengekoppelt waren, erscheinen heute bei ähnlichen Gelegenheiten in vollendeter Eleganz. Von den Säulen schreien, brüllen, toben anreißerisch, verführerisch, überwältigend mondäne Plakate, auf denen feudale Menschen in höchster Gala Stimmung markieren, auf denen schlemmerisch gestimmte Menschenstilleben, aus dem Ausland hergeholte, dröhnende Tamtam-Namen die simple Tatsache zu vergrößern suchen, daß sich ein kleines Weinrestaurant, ein kleines Kinematographentheater einführen möchte. Hinter der Marke ‚Empiretheater' birgt sich nicht die Pracht eines londoner Balletts, sondern ein Luxus-Kientopp. Das Kino-Schmuckkästchen: ‚Uniontheater' (Unter den Linden) lockt mit einer Kaiserloge; in den ‚Lichtspielen' des Mozartsaals — o Sinfonienherrlichkeit, wohin bist du entschwunden? — wird der Besuch des Kaisers erwartet, nachdem sein ältester Sohn neulich das Terrain sondiert hat. Mitten im Körper der Friedrichstraße brennt die Wunde des City-Rummel-Parks. Der Lunapark und das Defizit in seiner Wirtschaftskasse haben den Geheimrat Dernburg bis nach Japan vertrieben. Das Metropoltheater exmittiert die Ruhe aus der Behrenstraße und

stiftet für den Bacchantenzug der berliner Nachtschwärmer zwei neue Stationen, das ‚Palais de Danse' und die ‚Metropolkonzerthalle'. In den Kassen der Bummelrestaurants, bei Riche und Brady — Leser, ich kenne sie nicht, verpflichte mich indessen, dem Zuge der Zeit folgend, sie nunmehr hintereinander mit unerhörter Intensität zu erforschen — häufen sich die Kapitalien, während ein berliner Theaterdirektor ein Trauerinserat veröffentlicht, weil man ihm die Samstageinnahme von dreizehnhundert Mark mopste (wobei fraglich ist, ob er nicht sogar noch eine Null zuviel angegeben hat). Kurz und um auf besagten Hammel zurückzukommen: für den Psychologen der Stadt Berlin war in jener Nacht die Wandlung zum Kavalier unvermeidlich. Und warum auch nicht? Die Frackklappe blitzte von starrer Seide. Die Binde saß herrlich. Nur von dem Ankauf eines Monokles war für dieses Mal abgesehen worden. Und so begab ich mich leicht schlendernden, elastischen Ganges dorthin, wo, unter den Linden, die Inschrift ‚Trocadero' eingraviert war. Zwar sperrte die Gittertür den Zugang; zwar behauptete im Verein mit zwei berliner Schutzleuten ein wiener Portier, nur ‚Geladene' hätten heute Zutritt. Nun, ich war geladen, wenn auch nicht durch eine Karte, so doch mit Lebensdurst. Und vor dem Applomb des weltmännischen Anstands, den ich hatte, wich der Portier, wichen die Schutzleute, öffnete sich das Sesam der Gittertüre und ließ mich in ein Foyer, in dem Blumenkörbe und Bukettarrangements dufteten, wie die Hecken in Kundrys Zaubergarten.

Und zehn Jahre wichen wie ein Tag. Denkt Ihr, die Ihr jetzt an dieser Stelle die Freuden einer verfeinerten Kultur zum Nachtmahl genießt und diese Speise mit Sekt anfeuchtet, denn gar nicht mehr an die Zeit, wo hier in einem schwarzen, halb finstern Saalgehäuse das derbe Berlinertum bei heimischem Bier sein ‚Juchhe' suchte? ‚Varietee Gebirgshallen' hieß damals das Haus: vielleicht, weil man beim Anhören der ‚Poesie', die hier neben Schultheiß und Bötzowbräu verzapft wurde, manchmal die Berge hätte emporkraxeln mögen. Hier gab es Nischen, in denen die bürgerliche Lebewelt sich in allen Ehren mit den Bedienerinnen des Restaurants anfreundete, während auf der Bühne sich zunächst eine goldblonde Beauté aus dem Vaterlande Hamlets mit einem konsonantenreichen Liedchen beliebt machte, dann eine Negerin mit einem Bombardement von Bierfilzen empfangen wurde, endlich das bodenständige Gewächs irgend einer berlinischen Dichtung in das märkisch-brandenburgische Blut der Zuhörer überging. Und dann überschritten die internationalen Chanteusen die Grenze, die den Bezirk des Publikums vom dem Bezirk der Kunst trennen muß, und kamen zu uns an die Tische und —.

Psst! Leser, keine Furcht! Ich bin ja jetzt Weltmann und habe nicht die leiseste Absicht, meine gute Erziehung zu vergessen. Ich spreche also nicht mehr von der Katakombe der ehemaligen ‚Gebirgs-

hallen', sondern von dem weißen Saal des gegenwärtigen ‚Trocadero', den blaßgelbe Vorhänge und Lambrequins einhüllen, wie die lichtgoldfarbige Haut des Pfirsich sein weißes Fleisch. Das Losungswort heißt: Intim. Der Saal ist als Grotte gebaut und in Nischen eingeteilt, die der Feuilletonist nicht umhin kann, als ‚lauschig' zu bezeichnen. Im Qualm des Sekt- und Tabakdunstes, in dem Licht, das aus der Kristallkapsel der Deckenbeleuchtung sonnenähnlich herabfließt, sitzt man so hart nebeneinander, wie sich — wenn das bekannte Zitat recht hat — im Raume die Sachen stoßen: so hart, daß man, wenn man ein Frechling wäre, sich bequem jeder schönen Frau auf den Schoß setzen könnte. Alle Abstände sind aufgehoben. Man übersieht aus nächster Nähe dieses Konglomerat von Theater, Aristokratie, Hochfinanz, Kokotterie, Presse und Hochstaplertum, das sich auf dem neutralen Boden des Nachtlokals, in der nivellierenden Pracht der Gesellschaftstoilette, zusammenfindet und in Nacht und Sektnebel die Distanz aufgibt, die es sonst so ängstlich wahrt. Man sitzt ihnen so nahe, daß jedes Parfümatom wie eine Duftwelle fühlbar wird, und kann doch den Panzer, den alle diese übergezogen haben, nicht durchspähen. Man weiß, daß auch die Herren Margulin und Bela Klimm, der Klamottengraf, gerade in diesen Kreisen verblüfften, weiß nicht, ob der Nachbar zur Linken, dessen alabasterweiße Rechte eben die Sektflasche hebt, nicht morgen früh dem Pochen des Kriminalkommissars wird öffnen müssen, und schlürft doch diese Haut-goût-Atmosphäre, halb Fäulnis, halb Vornehmheit, wie einen berauschenden Trank. Dort in der Loge sitzt die schönste Frau des Saales, die ein Kameengesichtchen mit graublauen Augen und flackernden Nüstern unter dem flachen, mit vielfaserigen Reiherfedern besteckten Hute birgt und sich neben dem Begleiter ausschweigt. Ich weide mich an diesem Bilde, dessen Rahmen ein Shwal von schwerer Goldgaze abgibt. Ich sehe die aus dicken, weißen Perlenschnüren geknüpfte Fessel, die diesen Hals einschließt. Ich sehe die schmalen, schwarzen Perlentropfen, die — jede einem Diamantentropfen entgleitend — sich an diese rosigen Ohren heften, und ich frage mich unwillkürlich, ob nicht auch hier die schmale Brücke, die von der Verschwendung in einen dunkeln Raum führt, schon beschritten ist. Nicht weit davon halten zwei andre Frauen ihren Gentlemenhof, wundervoll gewachsene Iphigeniengestalten, deren edlem Gesichtsschnitt die aus zahllosen Lockenspiralen vernestelten, antiken Frisuren durchaus entsprechen. Und ich weiß doch, daß diese Zwei zu jenen Frauen gehören, bei denen die Liebe mit dem Bankkonto zu Ende geht; weiß, daß sie sich mit derselben graziösen Geberde des insolventen Freundes entledigen werden, mit welcher soeben die eine von ihnen — die braunäugige Griechin in Lichtblau — die Zigarettenasche in die Schale stäubt. Aber das ist ja eben die verführerische und verruchte Mischung dieser Höllennächte. Man

grübelt und beteiligt sich; man sinnt nach und macht mit; man sagt in einem Atemzug: „Pfui Deixel!“ und „Verflucht noch mal!“

Vorausgesetzt, daß man noch etwas sagen kann. Denn, Leser, dieser kleine Raum, dieser Restaurantsalon, der etwa den Platz eines Lunapark-Hundertstels für sich beansprucht, muß die Geräusche des ganzen Lunaparks dulden. Hier wird zwischen Gespräch und Musik ein Kampf ausgefochten, der die ganze Nacht hindurch nimmer endet. Die Konversation — da es sich um ein Lokal wienerischer Färbung mit dem ‚besten Gullasch‘ handelt, ist es natürlich eine süddeutsch akzentuierte Konversation — will sich nimmer erschöpfen und leeren. Aber die Musik stemmt sich nicht ohne Erfolg dagegen an. Der schlanke Kapellmeister auf dem Podium, der den Wuchs eines Apollo hat, ergreift den Taktstock um elf Uhr abends und legt ihn um sieben Uhr morgens nieder. Seine Musik — er sagt: Musi — ist das, was jeder, der dieses perpetuum mobile der Töne anhören muß, um alles gern sein möchte: fortlaufend. Er spielt (lies: spüllt): ‚Weil i an olter Drahrer bin‘ und: ‚Das ist mei Wean, die Stadt der Lieder‘, und noch einmal ‚mei Wean‘ und zum dritten Mal ‚mei Wean‘ und bis zur Bewußtlosigkeit ‚mei Wean‘. Er veranlaßt, daß aus den Logen heraus abwechselnd ein paar weaner Volkssänger und eine schwarzgekleidete und schwarzäugige Diva aus — ätsch, auch aus Wien, in den chorus mysticus der Tonharmonie miteinstimmen, daß schließlich also auch das Publikum keinen Grund mehr sieht, warum es sich an der allgemeinen Debatte nicht beteiligen soll und nun ebenfalls loslegt. Kurz, die hübsche Frau Bankdirektor singt: „Eiserner, eiserner Rathausmann“ — der Urtext dieses berlinisch gedachten Liedes lautet: „Mechste nich, mechste nich mit mir jehn?“ — und die schöne Dame mit dem Kameengesicht und dem Reihenfederhut tut desgleichen, und der Kavalier am Nebentisch, der eigentlich nicht mehr lallen kann, schließt sich den geehrten Vorsängerinnen an, tut sogar noch ein übriges, indem er, getreu nach der Art der weaner Volkssänger, den Rhythmus der Weise durch Aneinanderschlagen der flachen Hände markiert (weil er ein Gemüt ist, unmittelbar in der Nähe meiner Ohren). Und Eduard Steinberger, mit dem Gesicht eines abgemagerten Silens, er, der vormals in der alten ‚Walhalla‘ die Operettendümmlinge sang und jetzt der Wirt dieses Lokals ist, geht, unempfindlich gegen die Schlacht, die hier den Gehörorganen geliefert wird, lächelnd durch die Reihen. Schließlich wird der Kampf dadurch beendet, daß alle Sprecher zu den Musikanten übergehen. Und um zwei Uhr früh ertönt in dem neuen Moderestaurant ein unendlicher Gesang, schwebt über dem koketten Raum die von allen verfügbaren Instrumenten gespielte, von allen verfügbaren Kehlen gesungene Walzermelodie: „Das ist mei Wean“ ...

Oeffne Dich, Du stille Klause, denn der Weltmann geht nachhause.

Rundschau

Richard Alexander

Man hält es mit Recht für ein Zeichen des Reichtums, wenn ein Komiker die tragischen Grenzgebiete berührt, wenn er weiß und fühlt, daß es nichts an sich Komisches gibt, sondern daß eine Wesensäußerung unter diesen Umständen in komische, unter andern aber in tragische Konflikte verstrickt. Der Komiker, der dieses in sich durchlebt hat, wird auch in den komischen Situationen die Möglichkeiten schmerzhafter Tragik durchblicken lassen und dadurch nicht den Humor des Charakters und der Situation aufheben, sondern im Gegenteil vertiefen. Denn wenn er in den Augenblicken ausgelassenster Laune, grotesker Bizarrerie durch einen verlorenen Blick, durch einen bebenden Ton, durch eine verirrte Gebärde plötzlich den Ernst alles Lebendigen durchschimmern läßt, erscheint uns die Komik, weil sie von dunklern Farben sich abhebt, nur noch heller und leuchtender. Wir erblicken Gestalt und Augenblick in tiefern Perspektiven, da wir sie wie der Lust, auch dem Leide verknüpft sehen. Und indem wir stiller in uns hineinlachen, trägt uns ein Gefühl der Befreiung aus dem luftleeren, von den umlagernden Gefühlsmächten abgelösten Raum der reinen Komik und der reinen Tragik in die Höhen einer beruhigten, weil von allen Empfindungen gleichmäßig erfüllten Harmonie.

Während sich also im allgemeinen der Reichtum des Komikers an seinem Verhältnis zur Tragik erkennen läßt, gibt es in Berlin einen Schauspieler, der ganz außerhalb dieser Wertungslinie steht: Richard Alexander. Werden eben jene tragisch-komischen Wirkungen dadurch erzielt, daß der Darsteller durchaus die gegebene Betonung der Szene beibehält, sie nur ein wenig in die Nachbarfarben hinüberspielen läßt, so erreicht Richard Alexander seine Wirkung gerade dadurch, daß er die Betonung der Szene verschiebt. Er ist ein umgekehrter Situationskomiker. Er scheint ganz dem Gewicht der Situation zu erliegen und tut es doch in Wirklichkeit nicht. Wenn einer seiner gepeinigten Ehemänner in Ungelegenheiten gerät, müßten alle seine Mienen beben unter der Angst, wie diese Gefahr für ihn auslaufen wird. Das erleben wir auch im Anfang: die Augen weiten sich, die Beine schlottern, die Hände tasten hilflos umher. Mit einem Mal aber springt die Empfindung um. Aus der zitternden Furcht wird unbändige Neugier. Es entsteht die Freude eines Menschen, für den jedes Ereignis lediglich einen Spannungsreiz hat, aus dessen Angstrufen, mag man seine Geliebte vor seinen Augen hängen, mag man ihn berauben oder bestehlen, immer herausklingt: „Da bin ich aber doch wirklich neugierig, wie das enden wird!" Dies ist die psychologische Formel für alle Auftritte Richard Alexanders. Nun geht ein schmunzelndes, schnaufendes Grunzen von ihm

aus, nun können sich Beine und Hände vor Beweglichkeit kaum lassen, und das eben noch so starre Gesicht mit den urkomisch hervorquellenden Augen löst sich in ein ewig zuckendes Spiel krauser Linien, das die verschmitzt blinzelnden Augen fast verbirgt. Alle Menschen Alexanders haben eine unendliche Freude an sich selbst. So naiv sie sich in alle Unannehmlichkeiten hineinstürzen, so haben sie doch immer noch Zeit, zu sich selbst Distanz zu gewinnen, beobachtend neben sich zu treten und sich zu freuen, wie famos sie sich wieder einmal aus allem Wirrsal herausfinden. Ein nicht zu besiegender Optimismus strahlt aus all diesen von Verlegenheit in Verlegenheit taumelnden Ehemännern, Junggesellen, glücklichen und unglücklichen Liebhabern.

Dieser Optimismus, der jede Enttäuschung sofort überwindet und sich mimisch in zahllosen Nuancen spiegelt, verleiht der Kunst Alexanders ihren Rang. Er ist es auch, der sie jener Wertung nach tragischen Möglichkeiten entrückt. Sie ist nicht unvollkommener, weil sie keinen einzigen tragischen Unterton hat, sie steht nur auf entgegengesetzter psychologischer Grundlage. Denn sie hat zum Ernst des Lebens ein ganz andres Verhältnis. Alexander gibt dem Situationskomiker wieder künstlerische Berechtigung, indem er zeigt, daß dieser kein Possenreißer, kein Oberflächenkünstler zu sein braucht, sondern ein Humorist sein kann, wie der Charakterkomiker. Seine Kunst, seit Jahren an französische Unterhosenhelden gebunden, hat darum nicht Französisches, sondern in ihrer launigen Drolligkeit, die keine Wortpointen, sondern nur mimische Pointen kennt, eher etwas vergnüglich Deutsches.

Herbert Jhering

Rembrandttheater

Aus einem kaum über faustgroßen Loch in der rechten Ecke des Saales schießt ein keilförmiger Strahl, eine horizontale Fontäne von Licht. Das wäre an sich nichts Merkwürdiges. Wenn es auch etwas schier dramatisch Packendes hat, zu sehen, wie die zitternde Weißglut durch die Wand hindurchstößt und ohne Aufenthalt, in jauchzenden Strömen, aus dem toten, dunkeln Stoff herausstürzt: eine ins Mauerwerk eingelassene Radfahrerlaterne hätte für uns keine Schauer, und schon als Knaben haben wir uns, in Travemünde oder Trouville, über den gespenstischen Lichtarm geängstigt, der nächtlicherweile die See nach einsamen Schiffen, als seien es verirrte Kinder, absucht, oder plötzlich über ein Dach, um eine Hausecke fährt, auf die Straße langt, dich streift, dich greift — und schon wieder um die nächste Ecke, auf das jenseitige Dach, über den Kirchturm weg an die Küste tastet.

Das Mysterium fängt erst an bei dem Leben in dem Lichtkeil. Ich habe mir gut vorpredigen, daß das ganze simple Technika sind, wodurch alles zustande kommt: das Staunen wird nicht geringer davon, daß man Termini wälzen kann. Tatsache ist: es ist Leben in dem Lichtkeil, und zwar nicht sein eigenes selig in sich selbst wogendes Aetherleben, sondern fremdes, nämlich menschliches. Er ist beladen mit Menschenleben. Oder besser: geladen; wie der Draht mit Elektrizität, ist er gleichsam davon infiziert,

daran erkrankt. Seine Abermilliarden Atome gehen nicht mehr in ihrer natürlichen Heerordnung: nach dem Willen des Menschen sind sie zusammengedrängt oder entzweigesprengt, um in jeder Zehntelsekunde von neuem auseinandergerissen, durcheinandergeworfen und wieder aneinander geschweißt zu werden; ein ewiges Kaleidoskop aus Lichtatomen. Was wir auf der Bildfläche erblicken, auf die wir gebannt und geblendet hinstarren, das ist nur Schein und Schemen, nur dürftiges Symbol dessen, was sich in dem flammenden Keil begibt. Dort sind die Spiele des Lichts; dort eigentlich kämpfen die sumatresischen Hähne, türmen sich die Fjordgebirge, schwimmen, verwunschen-leuchtende Kastelle, die Eisberge des Nordkaps; Meier lebt darin seine grotesken Täppischkeiten, und Messalina liebt grausam und wird gräßlich getötet. Das Dasein von zwanzig Erdjahrhunderten zuckt und zappelt in der lohenden Pyramide; Trotz und Freude, Frechheit und Trauer ballt sich drinnen und baut sich auf zuletzt zu fühlbaren Bildern. Und alles aus Licht, Licht, Licht . . . . Dies ist ein Wunder, glaubet nur.

Aber was ist das für ein Sechsdreierwunder gegen das unbegreifliche, erschütternde Mysterium: daß vor mehr als einem Vierteljahrtausend, inmitten einer Zeit, die ihre stickigen, stallartigen Stuben mit rußenden Oelfunzeln und stinkenden Unschlittstummeln erhellte, ein Mensch gewußt haben muß um die millionenfäligen Spiele der Lichtatome; ein Mensch der Bruder, der Geselle alles Lichts war und ein trunkener Tänzer seiner Tänze. Ein Sanktus Franziskus des Aethers. Es ist, als wenn aus seinen Augen der gleiche Strom gegangen wäre, der heute, vom Physiker errechnet und vom Mechaniker gelenkt, aus der Kinolampe geht, ein wirbelnder Katarakt von Licht, um auf irgend einer Fläche, einem beliebigen Fetzen Papier oder Leinwand sichtbares Bild zu werden; auch das wieder nur schwächliches Abbild dessen, was zwischen Auge und Blatt schütterte, dessen, was dieser Mann geschaut hat: Jesu leidseliges Sichverschenken und Plutos stürmisches Raubgespann; juwelenbehängte Juden und goldhelmüberglitzerte Kriegsleute; Simson und Saul und Saskia; Brücken, Mühlen und Straßen. Und so tief hat er die Magie des Lichtes gekannt, so viel hat er von dem geahnt, was unter den kundigen Händen der Heutigen Präzision und Pragma geworden ist, und so herrlich und Wunders voll dünkte es schon ihn, daß er die geheimnisvollste Gestalt der Zeit, den alle Dinge Himmels und der Erden mächtigen Zauberer zeigte: aufstaunend in den Lichtfluß, der als in die Unendlichkeit sich breitender Keil durchs Fenster rauscht . . .

Man sollte das Kammerspielhaus für Kinematographie, das kürzlich in Berlin errichtet worden ist und ‚Lichtspiele' heißt, Rembrandttheater nennen.

Harry Kahn

Totentanz und Lebensreigen

Totentanz' von Strindberg. Wie schwer, den Schlüssel für etwas zu finden, das Hohes Lied ist und Hexenkessel, Skizze und minutiös ausgeführtes Bild, das beinah ebenso sehr mit Haupt-

manns ‚Friedensfest‘ zusammenhängt, wie mit der Tragödie des Aeschylos. Obendrein hatte man im Deutschen Schauspielhaus von Hamburg noch besondere Schwierigkeiten zu überwinden. Ich müßte da eigentlich die Partei des Regisseurs ergreifen, dem jedenfalls viel daran lag, dem Dichter zu seinem Recht zu verhelfen. Aber ich finde in der Tat, daß Nhil sehr gut handelt, wenn er sich als Kapitän Edgar gibt — statt uns mit den Gedanken Hagemanns über den Kapitän bekannt zu machen. Unsre Protagonisten — die Doré und Nhil — dürfen gelegentliche Ergänzung durch den Regisseur gewiß nicht übelnehmen. Sie können keineswegs alles, und es fehlt nicht an Manieriertheiten. Aber jeder von ihnen hat seinen seelischen Fundus. Diesen auszunutzen, wäre die Aufgabe des Regisseurs. Leider bildet offenbar auch Hagemann keine Ausnahme von jenen Regisseuren, die am besten mit individualitätslosen Schauspielern auskommen oder mit Virtuosen der Technik; weil solche braven Leute kein Seelisches, Individuelles zu behüten brauchen. Dieser aller ‚romantischen‘ Kosmetik bare, von ungelösten Zuckungen, von nicht übertünchten Unebenheiten, von Verzerrungen und mystischem Leuchten erfüllte Strindberg-Stil will erarbeitet sein. Es war auch wohl verkehrt, mit ‚Totentanz‘ anzufangen. Man hätte vielleicht erst an den Einaktern die Schauspieler lernen lassen sollen. Im ersten Teil des ‚Totentanz‘ kam eher eine Mischung aus Nüchternheit und Melodramatik heraus als das Visionär-Naturalistische Strindbergs, des Dostojewski-Schülers. Dem zweiten Teil fehlte die innere Synthese. Dem Ganzen: individuell tiefes Leben und das Bewußtsein der allerhöchsten Forderungen. Nhil prägte kalte Silben und Worte, die wie schwere Tropfen mit seltenem Tremolo in einen Brunnen fielen, und ließ oft an jene Masken und übertünchten Gräber denken, von denen uns die Meister schonungsloser Verwirrungen und Entwirrungen so viel erzählt haben. Die Doré war befangen, hatte aber einzelne kostbare Momente. Ein Fräulein Valéry war als Judith tüchtig, ohne gerade alle Wünsche zu befriedigen.

* * *

‚Ich liebe dich‘ und ‚Sommerspuk‘ heißen zwei Novitäten des Thaliatheaters. Es jauchze das Leben! Und die Liebe — es gehe ihr nicht minder wohl! Gaudeamus igitur! Der eine der beiden Dichter — er heißt Rudolph Lothar — benutzt nicht alle Effekte, die ihm zu Gebote stehen. ‚Kavaliere‘ war ein Reißer, ‚Ich liebe dich‘ ist ein Schmarren. Kurt Küchlers nahm man sich schauspielerisch besonders innig an. Käthe Franck-Witt war eine Barfußtänzerin und vorgebliche studiosa philosophiae, die, in dem bühnentraditionellen Universitätsnest mit üblichen Studentenmützen, dem vollkommen schablonenhaften Personal die Köpfe verdrehte. Rudolph Lothars künstlerische Handschrift scheint mir immerhin doch noch feiner als die des Herrn Küchler. Im übrigen nehme man sie beide hin, oder ziehe meinetwegen auch Herrn Küchler vor, der jünger ist und gemütvoller. Ganz nach Belieben. Arthur Sakheim

Aus der Praxis

Annahmen

Paul Apel: Hans Sonnenstößers Höllenfahrt, Traumspiel. Dresden, Hoftheater.

Ernst Ritter von Dombrowski: Frühlingsopfer, Einakterzyklus. Graz, Stadttheater.

Otto Gysae: Höhere Menschen, Schauspiel. Cöln, Stadttheater.

Paul Hankel: Bühne und Welt, Vieraktiges Schauspiel. Mainz, Neues Theater.

Karl Müller-Rucika: Der vom stillen Hof, Vieraktiges Spiel, Mainz, Neues Theater.

Camille Oudinot und Abel Hermant: Chaine Anglaise, Dreiaktige Komödie. Wien, Neue Wiener Bühne.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

10. 10. Hans Franck: Der Herzog von Reichstadt, Trauerspiel. Stuttgart, Hoftheater.

15. 10. Wilhelm Jacoby und Harry Pohlmann: Bachmeisels Himmelfahrt, Dreiaktiger Schwank. Hanau, Stadttheater.

18. 10. Walter Bloem: Der Löwe, Vieraktiges Schauspiel. Meiningen, Hoftheater.

2) von übersetzten Dramen

Albert du Bois: Die Eroberung von Athen, Vieraktiges Drama. Paris, Théâtre Sarah Bernhardt.

Ossip Dymow: Treue, Fünfaktiges Schauspiel. Wien, Residenzbühne.

Emile Fabre: César Birotteau, Fünfaktiges Schauspiel. Paris, Théâtre Antoine.

Monekton Hoffe: Das kleine Fräulein, Lustspiel. Wien, Josefstädter Theater.

Eugen Walter: Quitt, Dreiaktiges Schauspiel (aus dem Englischen übersetzt von Robert Saudek). Altona, Stadttheater.

3) in fremden Sprachen

Alévy und Joullot: L'Enfant du mystère, Schwank. Paris, Palais Royal.

Henry Kistemaeckers: Der Glücksverkäufer, Dreiaktiges Schauspiel. Paris, Vaudeville.

François de Nion und Georges de Buysieulx: Das beste Mittel, Dreiaktiges Schauspiel. Paris, Théâtre Michel.

Benjamin Rabier und Emile Herbel: Das Schloß der Besessenen. Paris, Théâtre Cluny.

Neue Bücher

Eugen Isolani: Josef Kainz, Ein Lebensbild. Berlin, Alfred Pulvermacher & Co. 78 S. M. 1,—.

Karl Thumser: Vom Dasein des Schauspielers, Fragmente für Kunstfreunde. Wien, Franz Deuticke. 110 S. M. 1,25.

Dramen

Heinrich Lilienfein: Der Stier von Olivera, Dreiaktiges Schauspiel. Stuttgart, J. G. Cotta. 135 S. M. 2,50.

Zeitschriftenschau

Ferdinand Avenarius: Bunte Bühne. Kunstwart XXIV, 2.

Arthur Bodansky: Carl Hagemann. Merker II, 1.

Fritz Ernst: Grabbes ‚Don Juan und Faust' auf der Bühne. Masken VI, 6.

Otto Ernst: Oberammergau, wie ich es sehe. Merker II, 1.

Hermann Kienzl: Ein Drama des Nihilismus (Birinskis ‚Moloch'). Hilfe XVI, 41.

Paul Landau: Fleck der Einzige. Der neue Weg XXXIX, 41.

Alfred von Mensi: Münchener Festspiele. Oesterreichische Rundschau XXV, 2.

Richard Specht: Offener Brief an Felix von Weingartner. Merker II, 1.

Gustav Starcke: Erinnerungen an Josefine Gallmeyer. Der neue Weg XXXIX, 40.

Ottomar Starke: Ueber Bühnenmalerei. Deutsche Theaterzeitschrift III, 38.

Felix Stössinger: Stucken. Masken VI, 5.

Heinrich Stümcke: Josef Kainz. Bühne und Welt XIII, 1.

Walter Turszinsky: Berliner Premierenpublikum. Bühne und Welt XIII, 1.

Karl Georg Wendriner: Aus Ibsens Werkstatt. Deutsche Bühne II, 15.

Engagements

Magdeburg (Wilhelmtheater): Max Meincke 1910/11.

Memel (Stadttheater): Max Brandt 1910/11.

München (Volkstheater): Josef Kießlich.

Münster (Stadttheater): Theodor Simons 1910/11.

Neisse (Stadttheater): Klemens von Roggenhausen.

Nürnberg (Intimes Theater): Maria Brandrup 1910/11

Schönebeck (Reichshallentheater): Albrecht Gardner 1910/11.

Stettin (Bellevuetheater): Fred Böhler 1910/11, Elsa Cramer.

Stuttgart (Schauspielhaus): Richard Zinburg 1910/11.

Wien (Josefstädter Theater): Curt Neukircher 1911/14.

Zensur

Dem Stadttheater von Gablonz verbot die Statthalterei die erste Aufführung des Dramas ‚Stützen der Nation' von Emil Gebauer, das die Leiden der Deutschen in Oesterreich schildert.

Die Presse

Leo Birinski: Der Moloch, Trauerspiel in drei Akten. Modernes Theater.

Vossische Zeitung: Ob diese Leute gewinnen oder verlieren, ob sie leben oder sterben, bleibt mir ziemlich gleichgültig. Der einzelne hat keine Geschichte für mich und alle zusammen kein seelisches Klima, in dem ich auch nur drei Theaterstunden existieren könnte.

Morgenpost: Das Stück ist keiner sonderlichen Erregungen für und wider wert. Es kann uns nur den schon weidlich verleideten Geschmack an russischen Revolutions- und Pogromgeschichten vollends nehmen.

Lokalanzeiger: Das Stück endet, bevor es noch recht begonnen. Von irgend welcher dramatischen Entwicklung ist keine Rede, und der Gesinnungswechsel des völlig passiven Helden wird lediglich in Worten erschöpft. Wie es um die dramatische Begabung Birinskis bestellt ist, läßt sich daher aus diesem Drama beim besten Willen nicht erkennen.

Börsencourier: Recht viel Spannung, aber recht wenig Handlung bringt das Stück. Eine Zustandsschilderung, aber ein verzweifelter, bis zur Wahnsinnsgrenze nervöser, mit Sensationen geladener Zustand. Das liebesselig-zärtliche, weichmütige, nur im Aberglauben zur äußersten Grausamkeit verwildernde Altrussentum ist ebenso wahr und gewinnend gezeichnet wie das gährende, schäumende, opferfreudige Jugendelement.

Berliner Tageblatt: Birinskis Raffinement ist, daß er aus der Hauptfigur, die wert wäre, in einem Schicksalsdrama zu stehen, und aus den andern Gestalten, die ganz voll sind von dem Wunsche, Schicksale selbst zu schmieden, eine Konstellation schafft, so stark in den Gegensätzen, so heftig in den Kontusionen, die man einander zufügt, daß die bei allen Theaterdirektoren so beliebte ‚Spannung' erzeugt und immer wieder erzeugt wird.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 44
3. November 1910

Hans Gregor / von Fritz Jacobsohn

Der Chronist, der gerade im Begriffe stand, dem Direktor Hans Gregor für die ersten fünf Jahre der Komischen Oper Dank und Gruß zu entbieten, der viel Liebes und nur ganz wenig weniger Liebes schreiben wollte, zu kleinem Ansporn, zu bescheidener Wegzehrung für die nächste schwere Strecke von fünf Jahren: er muß nun zu einem Nekrolog ausholen. Gregor geht mit dem Schluß dieser Saison nach Wien und übernimmt dort die künstlerische und administrative Leitung der Hofoper. Unsre Komische Oper dürfte also aufgehört haben, zu existieren; wenigstens in der Gestalt, in der sie uns teuer geworden ist. Sie ist somit ein Opfer der wiener Hofopernkrise. Das ist das Traurige, das Brutale an diesem Fall; ein jedes andre Ende hätte versöhnlicher gestimmt, wäre erträglicher gewesen. Aber so! Nach Weingartners Fortgang, der schon schmerzlich genug war, jetzt auch noch Gregors Fortgang, der viel schmerzlicher ist.

Was ging uns Wien, was gingen uns die wiener Opernnöte an? Wir hatten genug mit uns selbst zu tun und waren froh, daß wir wenigstens Gregor den Unsern nennen durften. Nun hat er sich für uns bedankt, hat im geheimen mit Wien abgeschlossen und selbst die nächsten Freunde überrascht. Bei aller Herzlichkeit, mit der man Gregor zu dem Wechsel beglückwünschen muß, ist doch das Gefühl der Bitterkeit darüber nicht zu unterdrücken, daß er uns den Rücken kehrt.

Gregor wird ohne jedes Bedauern von Berlin scheiden, und mit seiner wundervollen Frische die stolze Stellung des wiener Hofoperndirektors antreten. Er hat auch wahrlich keinen Grund, mit wehmütigen Gefühlen auf Berlin zurückzublicken. In unsrer großzügigen, amerikanischen Dreimillionenstadt, die für die vulgärsten Vergnügungen Millionen aufbringt, fand sich keine Schicht, die diesem Manne eine künstlerisch und finanziell erträgliche Position schaffen konnte oder wollte. Es ging ihm selten gut und niemals so gut, wie er es verdient hatte. Ein großer Teil der Presse brachte seinen Bestrebungen nicht das rechte Verständnis entgegen, vermochte zu selten, im Operntheater

ihre kontrapunktische Weisheit zu vergessen. Und im Publikum war die Komische Oper nie so recht populär, was natürlich im Zusammenhang mit dem Verhalten der Presse stand. So wollte sich bei dem wechselvollen Auf und Ab an Glück und Erfolgen nie die rechte Stabilität, das Gleichgewicht einstellen, bei dem allein eine ersprießliche Arbeit möglich ist. Wie das so zu sein pflegt, hebt jetzt natürlich überall ein bewegliches Klagen an. Aber was hilfts? Wir haben wieder einmal das Nachsehen und dürfen uns nicht einmal von Schuld freisprechen.

Es gehörte wirklich keine besondere Initiative dazu, den Leiter der Komischen Oper nach Wien zu berufen, denn was Gregor in seinen fünf berliner Jahren unter den schwierigsten Verhältnissen, in einem fast unmöglichen Hause geleistet hat, mußte die Blicke der gesamten Theaterwelt auf ihn lenken, und nur der Stadt selbst, in der er wirkte, war es vorbehalten, fast achtlos an seinem Schaffen vorüberzugehen.

Wenn Gregor die laufende Saison beendet haben wird, hat er innerhalb von fünf Jahren über fünfzig Werke aufgeführt. Und hat bei jeder Aufführung immer wieder Ungewöhnliches gebracht, war selbst da, wo er irrte, immer interessant.

Gregors Hauptirrtum soll die Vernachlässigung des musikalischen zugunsten des szenisch-dekorativen Teils gewesen sein. Er soll mehr an den Zuschauer als an den Zuhörer gedacht haben. Als seine stärksten Irrtümer in dieser Hinsicht, als Vergewaltigungen, als Sünden wider den heiligen Geist der Musik wurden seine Aufführungen von ‚Figaros Hochzeit' und von ‚Carmen' hingestellt. Es ist zweifellos, daß Gregor die Anregungen zu seinen Inszenierungen aus dem Drama gewann, daß ihm bei Mozart die Zeit des ancien régime früher vor Augen stand, daß ihm bei Bizet die waberlohende Sinnlichkeit in Lilas Pastias Schenke früher aufgegangen war, als der Geist, der in der Musik steckte.

Daß er aber deshalb die Musik vernachlässigt hat, ist nicht wahr; daß bei ihm etwa die Carmen-Partitur bis zur Unkenntlichkeit entstellt war, ist gehässig übertrieben. So schlimm war es denn doch nicht, und niemals konnte der gelegentlich auftauchende Unwille über mangelhafte musikalische Ausführung das Gefühl zurückdrängen, daß hier ein Großer am Werke war. Seine Stärke, seine eminente Begabung ist eben sein Theaterinstinkt, der dem ‚gelernten Musiker' meist abgeht.

Gregor hatte den Sinn seiner Aufgabe dahin erfaßt, dem Drama in der Oper zu seinem Recht zu verhelfen. Das tat er, wie in ‚Carmen', mit einer Konsequenz, die ein wohlbekannt scheinendes Werk von Grund auf neu gestaltete. Die Lebensfülle des ersten Aktes war eine ganz unerhörte Neuschöpfung; das Furioso des zweiten Aktes im zerfallenen, dumpfen Gemäuer, von ein paar Stallaternen dürftig beleuchtet, das Kastagnettengeklapper, das huschende Schmugglerquintett sind unvergeßlich.

Gregor hat dem falschen Pathos, der stilisierten Musiklinie, wie sie Opernschablone gedankenlos als traditionell und geheiligt hingestellt hatte, den Krieg erklärt. Er wollte zeigen, wie man auf der Opernbühne schön sein kann, wie man die lächerlichen Spreizungen, die vielen Unsinnigkeiten vermeiden kann, die die Intellektuellen von der Oper fernhielten. Auf seiner Bühne sah man sinnvoll agierende Sänger, einen höchst lebendigen Chor, die charakteristischsten Dekorationen und die eigentümlichsten Beleuchtungen. Er ging ohne experimentelles Tasten, ohne Umschweife aufs Ziel los. Seine Eröffnung mit ‚Hoffmanns Erzählungen‘ war ein voller Akkord; man wußte sofort, worauf es ihm ankam. Die vielen zerstreuten Wirkungskoeffizienten eines Opernwerks waren in einer starken Hand vereinigt. Intelligenz und Disziplin hatten von der Opernbühne Besitz ergriffen. Jede weitere Aufführung war ein Fest; die eine mehr für die Augen, die andre mehr für die Ohren.

‚Don Pasquale‘ war im ersten Jahr für den Gourmet das feinste Gericht. Hugo Wolfs ‚Corregidor‘ war eine Tat, der neue Mann Kaiser mit der ‚schwarzen Nina‘ der erste Fehlgriff. Massenets ‚Glöckner von Notre-Dame‘, Leoncavallos ‚Bohème‘ und ‚Figaros Hochzeit‘, alle im einzelnen voll der entzückendsten Bilder, verschwanden bald vom Spielplan. Das zweite Jahr brachte zuerst ‚Carmen‘, einen Geniestreich, und dann ‚Tosca‘. Der grausame Vorwurf des Sardouschen Stückes war gemildert und fast vergessen gemacht durch eine szenisch und gesanglich prachtvolle Wiedergabe. ‚Lakmé‘ war malerisch wundervoll und wurde noch übertroffen von der unendlichen Schönheit, mit der ‚Romeo und Julia auf dem Dorfe‘ von Delius herausgebracht wurde. Zwei Einakter von Götzl und Dalcroze fielen ab; das gleiche Schicksal traf ‚Pariser Leben‘, die stilloseste Aufführung, die Gregor in seinen fünf Jahren geboten hat. Das Glück des dritten Jahres war d'Alberts ‚Tiefland‘, das so etwas wie eine Sensation wurde und zur innern Festigung der Komischen Oper viel beitrug. Massenets ‚Werther‘ war ein Darstellungserfolg, der jedoch nicht lange vorhielt. ‚Die verkaufte Braut‘ war musikalisch bedeutsam, wogegen Charpentiers ‚Louise‘ wieder szenisch stärker wirkte. ‚Rosalba‘, der veristische Einakter eines neuen Mannes, kam verspätet. Das vierte Jahr war das unergiebigste. Die Kunsttat ‚Pelleas und Melisande‘, das Traumhaft-Schönste, was es bisher überhaupt auf der Bühne zu sehen gab, blieb das einzig bemerkenswerte Werk. Puccinis ‚Manon‘, ‚Zaza‘, ‚Die Zwillinge‘, ‚Lazuli‘, ‚Toreador‘, ‚Fräulein von Belle-Isle‘: sie verschwanden sehr bald und mußten durch die alten erfolgreichen Aufführungen ersetzt werden. Das fünfte Jahr setzte kräftig mit einem Erfolg auf dem ureigensten Gebiet der komischen Oper, dem ‚Wildschütz‘, ein, dem aber eine Fehlbesetzung bald den Garaus machte. ‚Auferstehung‘ von Alfano

zeigte ein eigentlich schwaches Werk durch Regiekunst in ungeahnte Höhen gehoben.

Von jetzt ab macht sich eine Konsolidierung bemerkbar: die entente cordiale zwischen Regie und Musik scheint besiegelt. Die Kinderkrankheiten sind ganz geschwunden. Beim ‚Polnischen Juden‘ fällt das zuerst auf: es ist eine vollkommen abgerundete Vorstellung. ‚Das Veilchenfest‘ von Brandt-Buys und ein Seitensprung zur Operette werden nicht von Erfolg gekrönt. ‚Robins Ende‘ von dem begabten Künnecke wurde leider viel zu bald abgesetzt.

In dieser Saison hat Gregor mit dem ‚Arzt wider Willen‘ weitere Beweise dieser innern Festigung gegeben und auch mit Puccinis ‚Bohème‘ eine gute Aufführung geboten. Er wird sein Pensum in dieser Saison noch erledigen, wird dann, wie er sagt, sein Haus bestellen und nach Wien ziehen. Was aus diesem Haus werden wird, ob es als Oper bestehen bleibt, ob ein Vaudeville- oder ein Operettentheater daraus wird: wer will es heute sagen?

Schade, jammerschade ist es jedenfalls, daß Gregor uns jetzt verläßt. Und die Erinnerung an die lange Reihe interessanter Vorstellungen, an die stolze Schar seiner Mitglieder, an die Kauffmann, Lola Artôt de Padilla, an Hofbauer, Egénieff, Naval, die bei ihm waren, an die Labia, an Mantler, Nadolovitch, die bei ihm sind, an Maximilian Moris, seine rechte Hand: das alles macht den Abschied nur noch schmerzlicher.

Wir aber sitzen da „wie die Vögel auf der Stange“.

Sonett / von Emil Ludwig

Aus deinem Blick entließest du die Nacht,
die manche Zeit in seinem Schatten wohnte,
was deiner Stirne ebenes Maß betonte,
entsprang dem Haupt und hatte emsig acht.

Um deinen Nacken glitt die bleiche Macht
von schwerer Seide, die die Schultern schonte,
des Halses Ernst darauf im Steinbild thronte,
wies ab Begehrens Blicke und Verdacht.

Da hört ichs deine Seele laut verraten:
Wer seid ihr? Schatten, die um mich sich mühn?
Seid ihr die Spiegelbilder meiner Taten?

Ich bin aus mir so wunderbar gediehn.
Ihr aber, Freunde, möget vor mir weilen,
wie Fackeln branden vor den Marmorsäulen.

Der scharfe Junker

Wie ist es hocherfreulich, einen Jüngling noch zu finden, dem Hermann Sudermann als hehrstes Muster aller dramatischen Bestrebungen vorschwebt. Er heißt Georg Engel und hat es sich vom ‚Katzensteg', vom ‚Glück im Winkel' und vom ‚Sturmgesellen Sokrates' zu gleicher Zeit antun lassen. Aus dem Roman hat er sich die Schwüle, aus dem Schauspiel den Röcknitz und aus der Komödie das politische Milieu geholt. Den Brotverteurern, den Liebesgabenschluckern, den Rückwärtsmarschierern, die für ihr Mastvieh vom Großschlächter und für ihren Hafer vom Kornjuden die höchsten Preise erzielen, stehen blauäugig träumerische Fortschrittler gegenüber, die mit dem Ideal handeln und infolgedessen nach kurzer Zeit gezwungen sind, ihren Grundbesitz herzugeben und Zeitungsschreiber zu werden. Wie Georg Engel diese herzergreifende Entwicklung darstellt, das muß man gesehen oder, wenn man noch vergnügungssüchtiger ist, gelesen haben. In einem Deutsch, das vor der literarischen Mannbarkeit eben jenes Sudermann unser dramatischer Dialog nicht gekannt hat, charakterisieren Menschen und ganze Schichten und Kasten sich selbst und die Fähigkeiten des Autors. Von Röcknitzens Nachfahren Malte von Bünzelwitz, einem „einfachen Landwirt, der mit seinen vier Buchstaben fest und mollig auf seinem Kuhmist hockt", über den besiegten politischen Gegner, der den „Herrn Baron" bittet, ihn im Schoße seiner Familie „mit dieser Stunde des Unglücks allein" zu lassen, geht es durch alle Schrecknisse einer kernigen Romansprache bis zu des liberalen Trottels greisenhaft verblödetem Vater, der von „unsrer schnurrigen Zeit" sagt, sie sei „wie die verdammten Frauenstiefel: nach außen haben sie Lackkappen, aber für en richtigen Dreck sind sie nich zu gebrauchen". Wer nun denkt, daß dem Verfasser eines politischen Schauspiels unsre schnurrige Zeit immerhin wichtiger sein wird als die verdammten Frauenstiefel, der hat eine geringe Meinung von Engels Kenntnis des Publikums, das es mit Goethes Brander hält, ein politisch Lied ein garstig Lied nennt und jedes Liebeslied vorzieht. Engel singt es. Sein Schauspiel läuft nur scheinbar auf einen Kampf zwischen Agrariertum und Freisinn hinaus. In Wahrheit geht es um den Kampf zwischen Malte von Bünzelwitz, dem scharfen Junker, und Thra Witt, der Tochter seines Feindes. Daß Herr Malte Fräulein Thra erobert, ist der Schluß des Schauspiels. Daß sie so tut, als wolle sie sich nicht von ihm erobern lassen, ist der Inhalt des Schauspiels. Mit welchen künstlerischen Mitteln dieser Inhalt bestritten und dieser Schluß zustande

gebracht wird, ist die Komik des Schauspiels, die groß und unfreiwillig genug ist, um den Vergleich mit dem ‚Katzensteg' und einen zweiten kritischen Absatz zu rechtfertigen.

Malte, min Jünging, ist eine stattliche Männererscheinung von etwa sechsunddreißig Jahren, mit Monocle und blondem englischen Schnurrbart. Thyra, min Döchting, ist eine schöne, schmiegsame, sehr elegante Blondine von etwa zwanzig Jahren, mit Körperkultur, Glockenrock nach dem damals funkelnagelneuesten Schnitt und ohne Korsett. So kehrt sie aus ihrer brüsseler Pension nach Grünenhagen zurück. Da ist es wohl kein Wunder, daß Malte, der gerade auf dem Bahnhof ist, weil jedes Drama eine Vorgeschichte haben muß, von ihrem Anblick ganz geblendet ist, sie aus dem Zuge hebt und ordentlich abküßt. Dann fängt es an, das falsche Spiel; und Thyra ist gegen Malte der Meinung, daß „dieses Erlebnis sie für immer beeinflußt, daß es ihr eigentliches Wachstum tief beschädigt habe". Sie will ihm damit sagen, daß sie ihn seitdem liebt, und kann es nicht erreichen, daß ers merkt. Es ist unser Pech, daß der dumme Kerl dazu ungefähr hundertachtzig Druckseiten braucht, in deren Verlauf die beiden Liebesleute allen Schwulst ihrer armen Muttersprache aufbieten, um den Drang ihrer Gefühle mißzuverstehen und die primitiven Bedürfnisse ihrer pommerländlichen Sexualität seelisch zu vertiefen. Sie greifen zu den ungeeignetsten Beruhigungsmitteln. Er zitiert Schiller und liest „die Gedichte vom ollen Joethe". Sie möchte am liebsten die Hunde losbinden und sie ihm auf den Hals hetzen; und begnügt sich zum Glück damit, den Revolver, den sie bereits gegen ihr eigenes junges Leben gezückt hatte, mit aller Kraft ins Gebüsch zu schleudern. Beide aber reden nicht anders als mit finsterer Entschlossenheit, zornglühend, mit bebender Stimme, in steigender Erregung, mit flammenden Augen, vor sich hinstöhnend und ähnlichen Unfug treibend. Das geht so seine Zeit. Noch auf Seite hundertvierzig ist Malte für Thyra ein Lump, auf Seite hundertsechsundsechzig ein jämmerlicher Hund. Dann wird es selbst dem Dichter zu langweilig: auf Seite hundertachtundsechzig befördert er Malten in Thyras Schlafzimmer und schon elf Seiten später legt er die zarte Jungfrau in des starken Helden Arme. So blühe denn, Wälsungenblut, das du dir unsern besondern Dank erworben hättest, wenn du schon hundert Seiten früher zu blühen begonnen hättest.

Mag sein, daß auf der Bühne des Berliner Theaters — das nach Herrn Bataille und diesem Engel wieder einmal an die Verheißungen seines Programms denken sollte — das Stück sich ein bischen freund-

licher ansieht. Denn was sind alle Qualen einer schließlich doch schnell vorüberhuschenden Aufführung gegen die Tücken eines Buches, von dem man weglaufen, das man an die Wand werfen, und mit dem man sich auf diese Weise drei geschlagene Tage herumplagen kann, um zum Schluß ziemlich sprachlos vor einer solchen Leere zu stehen. Dieses Buch enthält, gleich allen Schau- und Lustspielen seines Autors, keine Figur, keine Situation, keine Wendung, die mit Leben und Kunst auch nur die loseste Gemeinschaft hätte. Es ist platt wie die Sprache und grau wie der Sand des Pommerlandes, das Georg Engel zu seiner gangbaren Epikerheimat erkürt hat, das sich aber seinen dramatischen Bemühungen noch immer nicht ergeben zu wollen scheint.

Nachtcafé / von Peter Altenberg

Was ist ein Nachtcafé?! Etwas Unverlogenes. Die Mädchen wollen leben und nicht Frondienste leisten, nicht Schaffel reiben und Nachttöpfe fremder Menschen reinigen, so lange sie noch entzückende Leiber haben. Sie wollen sich betrinken, um zu vergessen, daß das alles nicht so weiter geht, in infinitum. Sie stehen vor stündlichen Gefahren, müssen sich berauschen an irgend etwas, um sich Mut zu machen für die Schlacht des Lebens! Niemand behandelt sie nach ihres jungen Herzens Wunsche! Infolgedessen rächen sie sich, wie sie es können, bald so, bald anders! Heimtückische, feige Marodeure sind nur die Männer! Eine, der ich in Briefen meine tiefste Sympathie, mein gerechtestes Verständnis bewiesen hatte, sagte dennoch: „Du mußt mir die zwanzig Kronen im vorhinein bezahlen — —. Wir haben es leider gelernt, selbst romantisch veranlagten Dichtern nicht mehr zu trauen — — —!“

Die Damenkapelle ist eine Oase. Sie sind verheiratet, Bräute, oder sonst treu irgend jemandem. Sie haben ein konsolidierteres Schicksal. Sie haben irgend etwas gelernt, wodurch man sich weiterbringt. Sie haben sich der Lebensordnung eingefügt. Ob sie glücklicher sind, nicht andern Enttäuschungen, Gefahren ausgeliefert?!? Zwei Welten, hart an einander, einander gleich in ihren schweren Kämpfen. Keine Damenkapelle ohne diese Hetären, keine Hetären ohne diese Damenkapelle! Nur die Männer sind das perfide Element. Sie möchten alle unglücklich machen, ihre ewig hungrigen Eitelkeiten mästen mit den unglückseligen Blicken verliebter Frauen! Damenkapelle oder Hetäre gilt ihnen gleich, ihre innere rohe Leere mit einem liebevollen dummen Frauenherzen auszufüllen — — —! Nachtcafé, du kleine miserable Welt, du Abbild der großen, noch viel miserablern!

Schillers Menschendarstellung / von Julius Bab

(Schluß)

Die Schwierigkeit Schillerscher Menschendarstellung wird eher noch größer in den spätern Werken des Dichters, wo eine allgemein moralische Tendenz die speziell politische der Jugendwerke ablöst. Schiller glaubte, als ein Schüler der Griechen, den Menschen im Kampf mit dem übermächtigen Schicksal zu zeigen. Tatsächlich aber hat er, als ein echter Moralist, an Stelle religiösen Schauers sittliches Urteil, an die Stelle des unerforschlichen Schicksalsschlusses eine moralische Schuld gesetzt. Der Prometheus des Aeschylos, der Oedipus des Sophokles, der Hyppolitos des Euripides: sie gehen nicht zugrunde, weil sie irgendwie Unrecht tun — im Gegenteil, sie sind die stolzesten, stärksten, besten Menschenkinder, so groß und frei gewachsen, daß sie den Neid der Götter erregen, und daß jene unnahbare Macht, die das Gleichmaß der Welt durch keine Einzelgröße erschüttert sehen will, sie darniederstreckt. Zu solch einer übervernünftigen, ganz außermoralischen Auffassung des Tragischen gelangt aber Schiller, so oft er auch einen Anlauf dazu nimmt, nie. Seine Helden müssen sich immer im bürgerlichen Sinne irgendwie ‚schuldig' gemacht haben, um ihren Untergang als Strafe für ein Unrecht zu verdienen. Während er sich bemüht, den Menschen mit dem rein religiösen Auge des Dichters als erhabenes Naturgeschöpf zu sehen, sieht er ihn doch zumeist mit dem moralischen Blick bürgerlichen Schriftstellertums als nützliches oder gefährliches Mitglied der Gesellschaft. Durch diese Doppelheit des Gesichtspunktes sind, zum Beispiel, Widersprüche in seine am größten gewollte Gestalt, in den Wallenstein, gekommen. Bald erscheint dieser Feldherr als der geniale sternengläubige Eroberer, den auf der Höhe des Glücks der Neid des Schicksals niederschlägt — bald ist er der nur matt entschuldigte Verräter, den gerechte Strafe ereilt. Dürften wir in unsrer Betrachtung, die nur der charakteristischen Art der Dichter im ganzen gelten darf, länger bei der einzelnen Gestalt verweilen, so wäre es mir leicht, zu zeigen, daß aus dieser zwiespältigen Grundansicht in der Charakteristik des Wallenstein ebenso unüberbrückbare Gegensätze hervorgehen, wie in der Gestalt des Königs Philipp. Die einzelnen Züge sind in jeder Szene mit virtuoser Kraft entfaltet, aber die verschiedenen Szenen fügen sich kaum zusammen, und eine wirklich einheitliche widerspruchslose Wallenstein-Darstellung hat man bisher noch nicht gesehen.

Dagegen zeigt uns die Wallenstein-Triologie den Dichter auf der glänzendsten Höhe seines Könnens in allen Ensemble-Szenen, vor allem in dem berühmten Bankett-Akt und dem unantastbar schönen Vorspiel, dem ‚Lager'. Hier hat nämlich Schiller nicht nötig, seiner

typisierenden Kunst voll lebendige, individuell interessierende Menschen abzuringen; er will nur Typen darstellen, Typen der Soldateska und der Generalität. Und er spiegelt nun diesen Begriff vom Soldaten und vom Offizier in vielfachen Variationen ab. Weder der Arkebusier noch der Kürassier, weder der alte Tiefenbacher noch der wilde Illo noch der spitzbübische Isolani sollen uns in ihrer menschlichen Eigenart wichtig werden, sie sollen nur die charakteristischen Eigenschaften ihres Standes in typischen Variationen zeigen. Und diese Aufgabe ist restlos gelöst. Hier bieten sich denn auch, wie später in manchen kostbaren Nebengestalten des ‚Tell' oder des ‚Demetrius', dem Schauspieler klar vorgezeichnete schöne Möglichkeiten: er hat den gegebenen Typ mit kräftig betonenden Strichen herauszuarbeiten, er muß die wildabenteuerliche oder nüchterne sachliche Soldatenlaune des Dreißigjährigen Krieges beherrschen. Dann mag er nebenbei diesem Tiefenbach oder dem Isolani soviel persönliche Charakterzüge mitgeben, wie seine Phantasie ihm nur immer gestattet.

Um so schwieriger wird es sein, eine menschlich klare Darstellung der spätern Schillerschen Hauptgestalten zu geben. Denn immer entschiedener tritt an die Stelle künstlerischer Einfühlung, dichterischer Hingabe die prinzipielle moralische Stellungnahme zu einer Gestalt. Nicht mehr aus einzelnen Handlungen soll uns das Gefühl aufsteigen, daß ein Mensch edel ist — die vorgefaßte Meinung, daß dieser Mensch vorbildlich edel und gut sei, soll uns durch heftige Rethorik übermittelt, und wir sollen dazu gebracht werden, all seine Handlungen, welche auch immer, edel zu finden. Dabei ist Schillers Begeisterung für diesen vorausgesetzten Wert seiner Hauptgestalten so groß, daß er unsern Beifall für schier Unmögliches in Anspruch nimmt. Mir wenigstens scheinen etwa die wüsten Schmähworte der Maria gegen die Elisabeth ebenso wenig der vorausgesetzten edlen Weiblichkeit, wie der Schuß Tells aus dem sichern Hollunderbusch der gemeinten stolzen Männlichkeit der Gestalt zu entsprechen. Eine Folge dieses viel mehr gedachten als gefühlten Verhältnisses des Dichters zu seinen Gestalten ist die überaus bewußte und geschickte Beredsamkeit, mit der Schillers spätere Helden, auch wenn sie für naive Instinktmenschen gelten sollen, ihr Inneres entfalten; und eine weitere Folge ist die hochmütig selbstbewußte Art, mit der sie sich gegen die Bösen, die von Schiller verurteilten Menschen der Stücke, abheben müssen. So steht Maria Stuart gegen Elisabeth, deren vollkommene Abscheulichkeit übrigens Schiller so wenig historisch wie psychologisch zu motivieren weiß; so steht die Jungfrau, die viel zu wissende, allzu kluge, neben der Teufelin Isabeau; so steht Tell gegen den unglücklichen Parricida. Das Selbstgerechte, Hochmütige, das so in diese Menschen kommt, die doch unschuldig, edel, demütig wirken sollen, stammt eben daher, daß Schiller vom Begriff, nicht vom Erlebnis ausgeht und deshalb seine

Menschen in unzarter Weise aussprechen lassen muß, was in einer reinern dramatischen Konzeption aus den sachlichen Worten in irgend welchen praktischen Situationen unbewußt auf uns wirken würde.

Mit all diesen Schwächen stehen durch starke szenische Einzelheiten die Menschen dieser Stücke noch darstellerisch über den ganz schattenhaften Gestalten der ‚Braut von Messina'. Hier, wo Schiller am entschiedensten die Antike nachgeahmt hat, zeigt sich auch am entschiedensten der Abgrund, der ihn von ihr wie von jeder rein gefühlsmäßig religiösen Kunst trennt. An die Stelle des unerforschlichen Schicksals, das gerade die edelsten Menschenkinder niederbeugt, schiebt sich bei Schiller immer wieder die simple moralische Verschuldung. Immer wieder wird ein Anlauf genommen, als ob diese Menschen nur durch das Uebermaß aller großen Kräfte die Götter herausfordern sollten, und immer wieder treten kleine moralische Verschuldungen als Motive dazwischen. Während den Gestalten des griechischen Dramas schon durch das hohe Alter des Sagenkreises, dem sie ausnahmslos entnommen waren, eine Würde und Bedeutung im Gefühl aller zuwuchs, daß sie als würdige Gegner der Götter, hohe Opfer des Schicksals erschienen, sind die Figuren in Schillers frisch erfundener Fabel nur eine Zahl unbedeutender und unerlaubt jähzorniger Menschen, die durch eine Reihe höchst unglücklicher Zufälle für ihren unsozial heftigen Charakter bestraft werden. Diese Gestalten sind von der Würde und innern Notwendigkeit antiker Helden ebenso weit entfernt, wie die rhetorisch glänzenden Moralpredigten des Schillerschen Chors von der religiösen Weihe griechischer Chorlyrik.

Diese Chorreden stellen allerdings technisch einen Höhepunkt Schillerscher Rhetorik, vielfach nuancierter, wirksamst gesteigerter ethischer Beredsamkeit dar. Es ist richtig, daß ihre kunstvoll verschlungenen, prachtvoll tönenden Rhythmen ebenso für den Schüler der Sprechtechnik eine höchst nützliche Uebung wie für den Meister ein glänzendes Schaustück abgeben. Ihre gefühlsmäßige Interpretation aber ist sehr schwer, ihre Einordnung in menschendarstellerische Kunst fast unmöglich. Nun ist eine wirklich menschendarstellerische Leistung von den Sprechern der Chorreden ja auch kaum erfordert. Aber die Sprache der eigentlichen Gestalten bietet bei Schiller oft kaum geringere Schwierigkeiten.

Denn was bisher von den großen äußern Umrissen Schillerscher Menschen gesagt wurde, das muß natürlich erst recht von den lebendigen Einzelzellen, aus denen sie zusammengesetzt sind, das muß auch von ihren Worten gelten. Auch die Sprache dieser Menschen ist vom Begriff, von der ethischen Erkenntnis gebildet, von der moralischen Bewertung durchfärbt, und es ist für den Schauspieler unendlich schwer, in allen Fällen diese Worte in Zusammenhang mit einem Seelenzustand zu bringen, wie ihn die gegebene Situation erfordert. Nur

Genie wird die langwierigen moralischen Erwägungen des großen Tell-Monologs so zu geben wissen, daß sie uns als Aeußerungen eines Mannes nachfühlbar sind, der im Begriff steht, einen Menschen zu erschießen. Und kein Genie wird die umfangreiche schöne Betrachtung Melchthals über den Wert des Augenlichts annehmbar machen können als den dichterisch gegliederten Ausdruck für unerhörten Seelenschmerz. Zu sehr widerstreitet da die Ruhe der Sprachführung der wilden Erregtheit der Situation. Selbst wenn Schiller, wie es in der bekannten Mortimer-Szene des dritten Aktes von ‚Maria Stuart' geschieht, die sinnliche Leidenschaft stammeln lassen will, gebraucht er so unsinnliche, gedanklich übertragene, moralisch wertende abstrakte Wendungen, wie „Lebensgott der Freuden", „finstere Todesmächte", „irdische Majestät", „der hohen Schönheit göttliche Gewalt". Das alles sind Wendungen, die aus dem Gedanken, der Reflexion, dem Urteil stammen, und die deshalb außerordentlich schwer für den Ausdruck eines Gefühls und vollends einer sinnlosen Raserei flüssig zu machen sind.

Aus alledem ergibt sich, daß Schiller, der so fälschlich für das Tummelfeld freudiger Anfänger gilt, in Wahrheit dem ernsten Menschendarsteller mehr Schwierigkeiten bietet, als irgend ein andrer Bühnendichter. Das heißt natürlich: nur dem Schauspieler, von dem wir hier sprechen, dem, der den Ehrgeiz hat, Menschenschöpfer zu sein, der sich nicht mit der Leistung eines effektvollen Sprechers begnügt. Dem angehenden Schauspieler einen Rat für die Bewältigung dieses Problems zu geben, ist sehr schwer. Alle großen und relativ gelungenen Versuche zu wirklicher Menschendarstellung innerhalb Schillerscher Aufgaben laufen wohl auf ein Shakespearesieren der Gestalten hinaus; das heißt: der Darsteller hält sich an einen bestimmten, ihm am meisten fühlbaren Zug des Philipp, des Wallenstein oder des Tell und sucht von hier aus eine in Shakespeares Manier allseitig und einheitlich belebte organische Gestalt zu runden. Daß dabei andre Seiten der Gestalt, die der zugrunde gelegten eben nicht vereinbar sind, gar nicht oder entstellt zum Ausdruck kommen: das wird sich in vielen Fällen nicht vermeiden lassen, und ohne Widerspruch wird eine bedeutende Schiller-Darstellung auch niemals bleiben. Wenn man so für das Große und Ganze auch zugeben muß, daß eine Schillersche Gestalt und die Absicht wirklicher Menschendarstellung eben vielfach unvereinbar sind, so kann doch der Schauspieler im einzelnen sich ernstlich um ein stilistisches Aequivalent für den Charakter der Schillerschen Sprache bemühen. Ich meine nämlich (wie ich es schon an dem Beispiel aus ‚Kabale und Liebe' erörtert habe), daß man nicht versuchen sollte, die vielen direkten und indirekten Einschaltungen der dichterischen Parteinahme in die Reden der Gestalten, die moralischen Sentenzen und philosophischen Reflexionen aufzulösen in die Leiden-

schaft, die menschliche Bewegtheit der redenden Person. Dadurch werden diese immer nur einen verstiegenen oder affektierten, überbewußten Ausdruck bekommen. Der Schauspieler muß vielmehr sich um einen Ton bemühen, der gleichsam ein Zurücktreten, ein momentanes Fortsein aus der Gestalt andeutet, um einen Ton, der uns jetzt statt den Menschen den Dichter, als moralischen Chor gleichsam, hören läßt. Dabei gebe ich gern zu, daß in zahlreichen Fällen die moralisch reflektierende Ausdrucksweise so sehr mit den der Situation unentbehrlichen Aeußerungen der Gestalt verschränkt ist, daß dies Heraustreten aus der Menschlichkeit der Gestalt unmöglich wird. Da sind denn im Detail wie im ganzen die Schwierigkeiten der Schiller-Darstellung wirklich unlösbar; und ich möchte allerdings die Vermutung aussprechen, daß diejenigen der Schillerschen Gestalten, die für das Gefühl unsrer besten Menschendarsteller mehr und mehr unmögliche Aufgaben bedeuten, daß diese Gestalten auch nicht für die Ewigkeit auf dem Bühnenspielplan bleiben, sondern allmählich mitsamt ihren Stücken aus dem lebendigen Repertoire verschwinden werden.

Die Briefe von Mozart und Beethoven / von Felix Stössinger

Wie eine hellenische Insel im blauen Duft des Meeres, vom Sonnenglanz begossen, liegt Mozarts Kunst vor uns: tönende Anmut und anmutige Größe. Beglückend, wie sonst nur Goethes Wort, umfängt uns ihre namenlose Reine und organische Fülle. Hier ist jedes Wollen vollbracht und jede Ahnung gestaltet. Ruhige Anmut hat sich mit ewig junger Einfalt verbunden, Leben ist Heiterkeit und das Gewaltige schön. Wahre Naturen, ob krank, ob gesund, müssen ihn lieben, zerrissene Menschen mißachten. Wahrhaft klassischer Kunst bleibt Mozart ein Vorbild, der Grieche in der deutschen Musik.

Wer von ihm nur gefällige Klänge hörte, wird von seinen Briefen überrascht werden. Jede Seite widerlegt die Sage, daß er naiv aus dem Unterbewußtsein geschöpft habe. Die organische Bildung und Formgeschlossenheit seiner Musik entstand naturgemäß aus seinem organischen Wesen. Die Richtung aber des Ganzen und die Verknüpfung der Einzelheiten erwog seine bewußte Bildung. Mozart sah die Schranken der Form ebenso klar wie die allgemeinen Grenzlinien der Kunst. Er maß die Beziehungen zwischen Schönheit und Ausdruck, zwischen Ton und Wort, zwischen Oper und Drama, und sah die Hemmungen in der eigenen und in fremder Musik. Er charakterisierte mit gestaltender Kraft des Wortes musikalische Arbeiten

und musikalische Vorträge. Er sieht nicht nur die technischen Fehler, sondern wittert auch die organischen Schwächen der Partitur. Er hört bei jedem Organisten und Zembalisten, Sänger oder Kammermusikanten die Grundgebrechen nach wenigen Takten heraus und entwickelt dann in pädagogischer Beziehung individuelle glückliche und erfolgreiche Vorschläge zur Hebung der Fehler. Wie schätzt er in seinen kritischen Berichten künstlerischen und beseelten Vortrag. Er ist nicht nur als Künstler, sondern auch als praktischer Musiker und musikalischer Mensch, kurz als Genie seiner Zeit, so wie Natur der Kunst überlegen und schwebt, einer heitern Gottheit gleichend, als ‚Licht- und Liebesgenius' durch die Zeiten.

Die meisten und bedeutendsten Briefe sind an den Vater gerichtet, und wie alle Aeußerungen dieser unveränderlich wahren, enthusiastischen, wunderbar beharrenden Natur stets sich ähnlich gestimmt. Gefällig wie alles, was er schuf, ist auch der Stil dieser zierlichen Briefe. Gleichförmig fließen die Zeilen nebeneinander, ohne daß in den mir bekannten Manuskripten ein einziges Wort durchgestrichen oder falsch angesetzt wäre. Die Briefe sind zum Teil sehr lang und enthalten genaue Schilderungen seines Lebens und seiner Beziehungen, allgemeine Diskurse über Musik, Tageszufälle und eine Menge köstlicher Charakteristiken. Mozart hatte einen unheimlich scharfen Blick für Menschenschwächen. Er zeichnet mit wenigen humoristischen Strichen ein lebendiges Bild von Gesprächen, die er geführt hatte, indem er kurz Gang, Kleidung, Blick, Gesten, Manieren und Sprechweise andeutet, so daß noch heute, nach hundertvierzig Jahren, seine Porträts von Wieland, Vogeler, Cannabich und andern frisch und lebendig wirken. Dabei ist es interessant, wie er, der eine zeitliche Kunst ausübte, streng zeitlich schildernd die Reihenfolge innehält und etwa einen Satz, hierauf eine bestimmte Geste, dann ein Räuspern, dann eine energische Bewegung, dann einen hilflosen Blick, dann ein Aufschlagen des Fußes, dann ein kokettes Lächeln, wie auf eine Schnur zieht. Er hat den intuitiven Menschenblick des Künstlers und nicht den assoziativen des erfahrenen Mannes. Daher kommt es, daß er den Guten erkennt, aber vom Schlechten sich täuschen läßt, während der assoziative Menschenkenner eher den Schlechten durchschauen als den Guten herausfühlen wird.

Mozarts Briefe gehören wegen ihrer rein menschlichen, stilistischen und musikhistorischen Werte zu meinem am liebevollsten gehegten Besitz. Wir leben mit ihnen für einige Stunden in reiner Luft und fühlen, was Anzengruber, wenn ich nicht irre, so innig ausgedrückt hat: Dem Mozart könnte ich noch im Himmel hinein was Gutes tun. Man muß mit Mozarts eigenen Worten lesen, wie die Kreatur eines Erzbischofs ihn mit einem Tritt in den Hintern fluchend aus dem Zimmer stieß; man muß mit Mozarts eigenen Worten das Bekenntnis seiner Keuschheit vor der Ehe oder die Schilderung der Kopulation gelesen

haben. Jedes Wort hat menschlichen oder musikalischen Gehalt. Und von diesem schönen Dokument eines der größten deutschen Genies erscheint in zehn Jahren nicht eine ganze Auflage! Deshalb möge jeder die Gesamtausgabe von Ludwig Nohl (bei Breitkopf & Härtel) oder die sehr vollständige Auswahl von Karl Storck (bei Greiner & Pfeiffer) zur Hand nehmen. Eine dritte Ausgabe von Doktor Weigel (bei Karl Curtius in Berlin) gibt ein dürftiges und daher falsches Bild von Mozart.

*

Die Distanz der Erlebnisse zur Schöpfung und die Verhärtung der Form durch ihr Alter bestimmen das Lebendigbleiben der Kunst, durch deren verjüngte Formen menschliche Leuchtkraft dringt. Unmittelbarer trifft ihre Glut, wenn der Künstler die Distanz ausschaltet und das Seelische näher sich selbst gestaltet hat. Solche Sekunden der Ewigkeit wiederholen sich in Beethovens Werken. Wie ein wunder Nerv liegt in ihren Tönen das menschliche Weh bloß, zögernd fallen Töne gleich Tropfen in einen Strom, und hinter ihnen schließt sich das Gewitter. Beethoven löst in solchen Momenten ein schnelles Tempo mit einem Largo oder Adagio aus, er schneidet verrankte Stimmen durch und schließt die klagenden Töne einer einzigen an oder streckt gewaltig die Hand, daß für ungeheure Augenblicke das Leben stockt. Diese menschlichen Näherbildungen seiner Kunst — sie kehren in den Klaviersonaten allein elfmal wieder — haben die gesamte Menschheit in Empfindung aufgelöst. Bach wird musikalischen Künstlern am unerschöpflichsten, Beethoven musikalischen Menschen am ergreifendsten erscheinen. Die leidende Welt fand in seinem Ton ihr Leiden wieder: das Leben des Schöpfers suche sie in seinen Briefen.

Beethovens Briefe sind an viele Personen verschiedenen Standes und Berufes gerichtet. Sein großer Verkehr wurde infolge seiner Taubheit beschränkt und auf die Vermittlung durch Niederschriften angewiesen. Daher kommt es, daß die wichtigsten Aeußerungen Beethovens in seinen Konversationsheften verzeichnet sind und die Hauptzahl seiner Briefe (Gesamtausgabe bei Schuster & Loeffler in Berlin) alltäglichen Inhalts ist. Daneben findet sich noch eine beträchtliche Zahl von Dokumenten an Freunde, Schüler, Mädchen, Verleger und Gönner, in denen sein titanisches Wesen ein Gebilde, ihm in Form und Ausdruck ähnlich, erschaffen hat.

Die mir vorliegende Ausgabe des Inselverlags hat durchwegs darauf verzichtet, das Bild eines Beethovenschen Briefes im Druck wiederherzustellen. Die Fülle an Fehlern in der Orthographie, Grammatik und aus Flüchtigkeit verlangte einen Ausgleich, um die hemmungslose Lektüre zu ermöglichen. Um aber dem Leser einen plastischen Begriff dieser Briefe zu geben, in denen Buchstaben und Wörter

fehlen oder falsch gesetzt sind und ihm die michelangeleske Kraft der Züge und die unvergeßliche Wucht des regellosen Spiegels einzuprägen, hätte das Faksimile eines Manuskripts dem Bande eingefügt werden müssen.

Man kann die Briefe am besten sondern, indem man die heitern von den ernsten scheidet. Beethovens barock gekräuselter Witz hat mit dem Witz Mozarts in der Umstellung von Worten und der Freude an sinnlosen Anklängen und Vergleichen so viel Aehnlichkeit, daß diese einzige Verwandtschaft zweier disparater Naturen ihren ursächlichen Zusammenhang in der Musik haben dürfte. Eine Erklärung läßt sich vielleicht im Wesen des Kontrapunkts finden, in dem beide die Umstellungen und Austausche, Verdrehungen und Kürzungen des kanonischen und fugenmäßigen Stils auf das Wort übertrugen.

Die ernsten Briefe zeigen eine willensstarke, sittliche Natur, die alle Extreme menschlicher Leidenschaften in sich schlingt und überwindet. In dem Jahr geboren, wo Gellerts moralische Vorlesungen im Buchhandel erschienen, zeigt sein tugendhafter Charakter die sittlichen Einflüsse des achtzehnten Jahrhunderts auf seine Gesinnung. Goethe, Schiller, Homer, Plutarch, Ossian, aber auch Mathisson und Seume bildeten seine Lieblingslektüre. Ohne Gelehrsamkeit für Wissenschaften empfänglich, zeigte er sich überall groß und vom Großen ergriffen, dem Innersten nach eine ethische Willensnatur, des Göttlichen voll, niemals wankelmütig, und nur in mehr äußerlichen Trieben jähzornig und heftig. So schreibt er einmal an Hummel: „Komme er nicht mehr zu mir. Er ist ein falscher Hund und falsche Hunde hole der Schinder. Beethoven.“ Und einen Tag später: „Herzens-Nazerl! Du bist ein ehrlicher Kerl und hattest recht, das sehe ich ein; komm also diesen Nachmittag zu mir. Du findest auch den Schuppanzigh, und wir beide wollen Dich rütteln, knüffeln und schütteln, daß Du Deine Freude dran haben sollst. Dich küßt Dein Beethoven, auch Mehlschöberl genannt.“

In den Briefen erkennt man seine Entwicklung von einem fröhlichen, offenen, geselligen, hilfsbereiten Naturell zum leidenden Titanen, der taub durch die Gewitter stürmt, ein eherner Fels, den das Schicksal nicht spalten konnte. „Wo bin ich nicht verwundet und zerschnitten?“ fragt er in einem Brief aus dem Jahre 1825. Kraft nannte er seine Moral am Ende des Jahrhunderts; aber Kraft wurde nie Brutalität. Seine Sinne waren auf die Menschheit gerichtet und nicht auf sich selbst; darum war er nicht eitel, sondern selbstbewußt, nicht egozentrisch, sondern in sich lebendig. Niemand konnte dämonischer gegen den Tod geschleudert werden als er, und niemand wußte das Leid lebensvoller zu tragen. Aus der Fülle des Elends, das der Künstler schöpferisch bewältigt, rufen die Stimmen seiner Ehre.

Ein neues wiener Theater / von Alfred Polgar

Mit einem sehr ehrenhaften Mißerfolg hat die neue ‚Residenzbühne' ihre Tätigkeit begonnen. Man gab, zum ersten Mal, ‚Treue', ein Drama in fünf Akten von Ossip Dymow. Das Werk eines Dichters. Ein höchst diffiziles, zartnerviges Stück, das zwischen den Tatsachen spielt. Seine Heldin: die Liebe; und ihre ganze düstre Cortège von Leidenschaft und Trotz, verzweifelter Seligkeit und Irrsinn. An eigentlichen dramatischen Vorgängen herrscht Mangel. Oder besser: sie treten nur irreal in Erscheinung. Ihre Spiegelungen in empfindlichen Menschenseelen machen das Drama aus. Ein Jüngling liebt ein Mädchen; aber weil ihn die eine nicht will, heiratet er die andre. Dadurch lädt er tragische Schuld auf sich. Weil er Liebe nahm, ohne Liebe geben zu können. Weil er ein gewagtes, verzweifeltes Spiel trieb mit einer so heiligen wie rachsüchtigen Naturkraft. Weil er, später dann, glaubt, man dürfe über Leichen gehen, um zu seinem Glück zu gelangen. „Frauen sind zum Zerstören da", sagt er einmal. Als die Geliebte seiner Seele wiederkehrt, opfert er kaltblütig das Weibchen (das er genommen, um jene zu ärgern). „Man darf töten" sagt er. Und zum Schluß heißt es doch: „Man darf nicht töten; das ist im Grunde das einzige, was wir erkannt haben: man darf nicht töten. Das ist aber auch alles." Sonetschka, das lügelose, dumme, ohnmächtige Weibchen behält zum Ende tragisch recht gegen den Mann, der mit der ganzen Kasuistik, dem Temperament und der Willensstärke seiner Leidenschaft ausgerüstet ist. Ihre Schwäche erweist sich gewissermaßen stärker als seine Stärke.

Dies ist nur eine Grundlinie des vielverschlungenen Spiels, das ‚Der Liebe Pfade' (so heißt das Werk im Original) in all ihrem mystischen Zick-Zack nachgeht, durch Höllen und Paradiese, in abgrundtiefe Wahrheiten und über Lügen, die zu den Sternen reichen. Betrogene Betrüger alle, Opfer und Henker in einer Person. Wunderbar scharf sind die vier Figuren der Komödie von einander differenziert: das echteste Weibchen; die Frau, die über der Liebe steht; der starke, grausame, hellsichtige, Schicksal spielende, gebende und deshalb geliebte Mann; das gütige, schwache, feige, kurzsichtige, beschenkte und deshalb verlachte Männchen. Die Beziehungen zwischen diesen vier Menschen, die im Irrgarten der Liebe einander suchen und verfehlen, sind so einfach und doch seltsam, so zart und doch unzerreißbar fest, wie sie nur eines Dichters Auge zu sehen, eines Dichters Hand nachzutasten weiß. Der große Schatz feiner, erkenntnisreicher Worte ist beim ersten Hören kaum auszuschöpfen, und manche zu tief im Dialog versteckte poetische Schönheit enthüllt sich wohl erst bei sorgsamster und aufmerksamster

Betrachtung. Herrlich ists, dies will ich noch erwähnen, wie das oft ganz entrückte, lautlos glühende Drama eingebettet ist in einen Fond von Nüchternheit, wie seine Zartheit derb im realsten Leben hängt. Es weht zum Aktschluß immer ein wenig kühl über die Szene, Dunst zerteilend. Aktschluß Vier (nach einer lyrisch hochgesteigerten Szene zwischen Mutter und Kind): „Käthe, Käthe, geben Sie uns reine Windeln!" (von der Residenzbühne gestrichen); Aktschluß Fünf, nach dem Tod der armen Sonetschka: „Gehen Sie gleich auf die Polizei und sagen Sie, daß man sofort kommen soll. Es ist ganz in der Nähe" (von der Residenzbühne gestrichen und durch einen sinnlosen, original-russischen Bigotterie-Anfall des Helden ersetzt).

Ich kanns keinem übel nehmen, der sich bei ‚Treue' gelangweilt oder den Dichter ausgekichert hat. Dieses Drama erscheint wie ein Organismus, der fast völlig aller Hartteile beraubt ist. Wenn schauspielerische Kraft ihn nicht aufrecht hält, fällt er weich und kaduk in sich zusammen. Die Residenzbühne hat vorläufig noch nicht das Personal für derlei allerschwerste Aufgaben. Man hatte den Eindruck (einen Eindruck von essenzartiger Schärfe): hier wird ‚Theater' gespielt. Theater, Schminke und Verstellung. Die Intimität des Raumes erwies sich vorderhand noch nicht als günstiger Faktor. Sie setzt gewissermaßen alle Unzulänglichkeiten unter ein Vergrößerungsglas; und in der engen Nähe von Bühne und Zuschauerraum wird die Illusion plattgedrückt. Dennoch darf man das Streben der Regie anerkennen, den strengen Moll-Charakter der Dichtung niemals zu verweichlichen und zu sentimentalisieren. Ein böser Mangel schien die saloppe Behandlung des Wortes. ‚Bedeutend' sollen ja derlei Dialoge gewiß nicht gesprochen werden; aber klingen müssen sie. Die Resonanz der Tiefe müssen sie haben. Einfach sprechen heißt noch nicht: gleichgültig sprechen. Und ein Wort, das aus dem tiefsten Herzen aufsteigt, wird irgendwas, einen Klang, ein Timbre, einen Schatten, mit heraufbringen von seiner dunkel-rätselvollen Heimat. Es wird anders klingen, wie eines, das auf der Lippe geboren ward. Auch wäre anzumerken, daß gerade solch ein einfacher Dialog, wie der des Dymow-Stückes, der Regie nicht nur geistige, sondern auch musikalische Aufgaben stellt. Große Worte meidet dieser Dialog; er lärmt nie; er ist gewissermaßen uninstrumentiert. Um so schöner, klarer, musikalischer, glockenreiner müßte er gesprochen werden. Weil nichts die nackte Sprechstimme deckt, weil kein rhetorisch-leidenschaftliches Orchester da ist, hinter dessen Toben sie sich unhörbar machen könnte.

Fräulein Ellen Richter ist gewiß nicht ohne Begabung. Wohin diese Begabung gravitiert, ist vorläufig noch nicht zu entscheiden. Ein ‚Talent'; mit manchem widrigen Nebengeräusch des Begriffs. Auch Herr Forster ist ein zu beachtender Schauspieler. Er scheint charakterisieren zu können und Verständnis zu haben. Er scheint überhaupt

mehr zu können als zu wollen. Vorerst störte die Schnoddrigkeit, das lässige Grau seines Tons. Er war gleichgültig und blieb es eigentlich in allen Lebenslagen durch fünf Akte. Auch wo er etwa Erhitzung spielte, war es nur heißgelaufene Gleichgültigkeit. Das Interessanteste des Abends: Fräulein Käthe Richter-Rißka, deren Erscheinung, Gang und Stimme schön und edel sind, und die ein paar Augenblicke hatte, in denen sich eine künstlerische, ihrer Ausdrucksmittel noch nicht ganz sichere Persönlichkeit zu offenbaren schien. Sie hatte, sowie sie die Bühne betrat, auch schon Heimatsrecht in dieser Welt außerordentlicher Seelenabenteuer und Innenschicksale, mußte sichs nicht erst, recht und schlecht, erschauspielern.

Verworrene Nebengedanken / von Max Brod

Will man in Paris seinen Winterrock weghängen, so nähert sich ein Vollmond aus Holz oder ein ungeschlachter Messingbügel, so daß man über die Geringfügigkeit der heimatlichen Aufhänge-Oesen in Verzweiflung ausbricht. Man steht da und wartet, bis man ein Französchen herantanzen sieht, das sein Kleidungsstück an dem Bügel nicht aufhängt, sondern wie über den Rücken einer geliebten Dame umhüllend anlegt. Also so geht es, man hat hier keine Oesen, und dadurch behält das Kleid vielleicht wirklich besser seine angeborene Gestalt als in unsrer Strangulierung. . . . O Fremdartigkeit! Diese Gassen, Wildbächen ähnlich, die zu den Boulevards dunkel herabstürzen, die Häuser, die entwurzelten umgestürzten Baumstämmen gleichen, mit ihren emporgestreckten Rauchfängen, die zweistöckigen Omnibusse, Löwen auf Elefanten reitend, und diese zart gewellten Wasserläufe in der Gosse, so benachbart den verschwenderisch im Freien ausgebreiteten Stoffen und Hüten und Backwaren zum Verkauf, alles beseelt vom Takte desselben Wirrwarrs . . . Mit allem ging es mir so. Und auch wenn ich im Vaudevilletheater abends die Polaire tanzen sah — ihr Mund ist groß, ihre Nase groß und zudem rotgeschminkt, die Augen eines Gassenmädchens und der Tanz einer göttlich zu verehrenden Spanierin — o, ihre Hände zittern, die Finger wie die dünnsten Aeste im Frühlingswind, ihr Haar verlernt den Weg den Nacken hinab und fällt begehrlich, als hebe es Röckchen, über Stirn und Mund, die magern Schultern scheinen Befruchtung zu verlangen und die Schenkel sind dick — auch da noch blieb mir das Gefühl: Anders als bei uns... Immer dieses ‚bei uns‘, wieviel Stolz liegt darin, wieviel Ekel schon deshalb, weil es sich immer wiederholt, wieviel Mißtrauen, weil man nicht sagen kann ‚bei mir‘, wieviel Heuchelei, weil man ein einheitliches Gefühl statt dieser Zusammensetzung empfinden möchte. Und gar im Odéon, wenn bei erleuchtetem Zuschauerraum die Schlösser in den

Logentüren knacken, wenn Gallipaux auf der matten Bühne sein Aeffchen hin- und herzieht, dann es weinend begräbt, dann aus schrägem Sessel und Tisch eine kaum stabile Ruhestätte für sich herstellt, hingeworfen die Beine hebt, mit den Händen flattert, durch ungestüme Bewegungen uns in Angst versetzt, wie bei Akrobatentricks und so, ja in dieser Siestalage gerade, den Traum jedes Parisers anhebt: ein Schloß besitzen, die Freunde zu sich einladen — auf fünfzehn Tage nur . . . O, wie nah war ich der französischen Literatur in Prag, wie fern bin ich ihr in Paris! Und dabei ist dieses Theaterstück in acht Bildern wirklich von Edmond de Goncourt, den ich in so vielen Artikeln besungen habe, ist die ‚Manette Salomon' — und ich glaubte von Prag aus immer, diesen Dichter gegen ein pariser Publikum in Schutz nehmen zu müssen . . . indessen wird hier bei Stellen gelacht, deren Worte mir wie Rauch um die Ohren gehen. Gänzlich als Ausländer also wandre ich zum Théâtre du Châtelet, während aus jedem der unsichtbaren Briefkästen, von jedem zinkenen Schenktisch mit seinen farbigen Fläschchen und Siphons Hohn mir entgegenschlägt und im Nebel die zwerghaften Tischplattenkreise vor den Kaffehäusern, in ihren Ringen aus Metall, die winzigen Strohsesselchen, die Zuckerstückchen wie weiße Särge, die fremden Semmeln, die Brotwürste über mich hinstürzen. Noch im Gedränge der Stiege bin ich bedrängt, aber da bemerke ich schon befreundete Klavierauszüge. Schau, ein junger Mann zeigt neben mir, während ich mich setze, seiner Freundin eine schöne Stelle, hinter mir an der Säule diskutiert man die Instrumentation. Oben auf der Galerie pfeift Italien, schlägt die Stöcke gleichmäßig auf den Boden, schickt Papierpfeile zu uns herab und klatscht Beifall. Das kenne ich schon . . . Aber nun still. Der Dirigent Pierné ist aufgetreten, den ich nur aus einem schlechten Violinschlager kenne. Ist da Hoffnung? . . . Aber still. Man wird mir ja ‚Fausts Verdammnis' von Berlioz vorspielen. Sein Grab hab ich auf dem Montmartre oben gesehen, mit Blumen bekränzt, wie leuchten die Namen der Werke aus dem Stein, und oben ist in einzelnen Buchstaben aus Eisen sein Name zwischen Feuerpfeilen aufgestellt, das erinnert schon wieder an die Reklame-Aufschriften des Skating-Ring und Moulin Rouge, nur die elektrischen Glühlämpchen fehlen . . . Aber still! Und nun setzt die Viola mit ihren stillen Tönen ein. Und auf einmal bin ich in irgend einer meiner lieben Landschaften Böhmens . . . nein, nicht in Böhmen, in Ungarn doch, denn bald wird der Rakoczimarsch donnern . . . nein, bei Frankfurt irgendwo, denn das deutsche Schäferlied erklingt . . . o nein, o nein, meine Lieben, jetzt hat das alles ein Ende. Zu Boden nieder mit all den kleinen Gedanken. Wir sind im Lande der Begeisterung, ohne Geographie, wir taumeln in einem aus Schmerz und Schmerzlosigkeit innig vermischten, in dem süßesten Gefühl der vereinigten Menschlichkeit. Kleine Pariserin neben mir, bist

du still geworden? Kein Parfüm mehr, keine Seide, nichts? Nur diese Chöre, die Glocken, die Harfen, die reinen Stimmen, die entschwebenden Dreiklänge des heiligen Osterfeiertags. O Gott, möge doch meine Seele sich ergießen, möge ich würdig dieser Töne werden ... Komponisten, die in ihren Werken manchmal Bläser hinter der Bühne spielen lassen, sollten bedenken, daß es immer einen merkwürdigen Eindruck macht, wenn diese Bläser dann nachher wieder sich hereinschleichen durch die Sitzreihen der andern, wie Leute, die zu spät ins Theater kommen. Das ist ein Uebelstand. Es müßten da vielleicht Spieler verwendet werden, die im Orchester gar nichts zu tun haben. Sie bleiben draußen, rätselhafte Stimmen der Wände . . . Aber die Wände mußten ja auch diesmal mittönen, mitsprechen, mithören — denn wäre es möglich, daß so viel Begeisterung aus nur natürlichen Instrumenten quillt an nur natürliche Ohren? Nein, gewiß, dieses Fest war über alle Gesetze hinaus beseligend. Ich verzeihe es Pierné, nein, ich bitte ihm ab, als hätte ich seine Romanze geschrieben: so herrlich hat er dirigiert. Und alle die guten Leute im Orchester, Félia Litvinne als Gretchen, Laffitte als Faust, und so fort. Und die lieben Zuhörer, die alles noch einmal hören wollten. Es war ein Erfolg, ein Erfolg. Und nun wüßte ich diesen Aufsatz nicht besser als mit dem Kopf des Programms zu schließen: Hundertundsiebenundsechzigste und unwiderruflich letzte Aufführung in dieser Saison. Hundertundsiebenundsechzigste Aufführung des ‚Faust' in dieser Saison! Was ich schon oft gesagt habe: ich finde, daß man in Deutschland Berlioz vernachlässigt. Reinhardt sollte diese Oper inszenieren. Nedbal sollte seinen Stolz darin sehen, sie ganz zu dirigieren, nicht herausgehackte Stücklein. Doch nein, auch wenn sie niemand hört, niemand spielt, diese Musik bleibt mein, bleibt mir aus meinem unfranzösischen Herzen hervorgewachsen wie das Korallenriff aus dem schwankenden Meer herauf. O, mehr als nur ganz Paris würde ich vergessen, wenn diese gerissene gebrüllte Teufelsserenade mich antanzt — aber ich freue mich, daß man applaudiert, das nebenbei — man ist nicht allein auf der Welt, glücklicherweise — ich freue mich, daß Goethe, Shakespeare, Berlioz in dieser langen Melodie vereinigt sind, drei Nationen reichen einander die Hand und schöner als auf dem Titelblatt der Unterrichtsbriefe zum Selbststudium, System Toussaint-Langenscheidt. Ich freue mich, ich erlebe eine meiner Ekstasen. Ist die Musik international etwa? Daß ich hier mitten unter Fremdartigem mich plötzlich an die weiche Kante meines heimatlichen Klaviers gedrückt fühle; weich, weil das Taschentuch auf ihr liegt, in das ich weine? Niemand wird hoffentlich eine Antwort auf diese unsinnige Frage erwarten. Und doch, als Zeichen meiner Begeisterung, als Wiehern gleichsam sei sie notiert. Noch etwas: daß der Tanz der Irrlichter so langsam, mit würdigem Leichtsinn, mit schneidender Lustigkeit gedehnter, fast fauler Menuette vor

sich geht, erst zum Schluß ein Reigen mit geworfenen Händen und Haaren — das ist es eben, das Genie, langsam war das zu komponieren, nicht wie hergebracht: in schnellem Funkeln . . . Doch nun ist es genug. Wir treten auf die Gasse. Uns umgibt die frische pariser Gebirgsluft, doch eine lange Weile noch träumen wir von Heimat, Liebe und süßer Musik, bis eine Reihe dunkler Bogenlampen uns den Elektrizitätsstreik hier in Erinnerung ruft. Und darüber die ziehenden glänzenden polierten Wolken, „wie bei uns", oder ein wenig anders.

Ein Schauspieler / von Robert Walser

Sehr interessant ist der abessynische Löwe im Zoologischen Garten. Er spielt Tragödie, und zwar auf die Weise, daß er zugleich schmachtet und rund wird. Er verzweifelt (namenlose Verzweiflung) und hält sich zugleich hübsch fett. Er gedeiht und quält sich zugleich langsam zu Tode. Und dies vor den Augen eines zuschauenden Publikums. Ich selbst habe vor seinem Käfig sehr lange gestanden, habe meine Augen gar nicht abwenden können vom Königsdrama. Hier übrigens eine Nebenbemerkung: ich möchte meinen Beruf wechseln, wenn das rasch und leicht ginge, und Tiermaler werden. Ich würde mich am eingesperrten Löwen nicht satt malen können. Hat der verehrte literarische Leser schon so recht aufmerksam ein Elefantenauge angeschaut? Das sprüht von Vorwelthoheit. Doch horch! Was brüllt da? Ah, es ist unser Dramatiker. Er ist sein eigener Dichter und sein eigener Spieler. Obwohl er manchmal ganz fassungslos scheint, verliert er nie die Fassung, denn die Würde ist ihm angeboren. Also Würde und zugleich Wildheit. Man denke sich das: wie schön, wie groß das ist, wenn er schläft. Aber wir wollen ihn sehen, wenn er die Fütterungsstunde wittert. Da sinkt er zum ungeduldigen Kind herab, verliebt in die Vorstellung des herannahenden Fraßes. Da hat er dann wenigstens etwas zu tun, er kann frisches Fleisch zerreißen. Er kann so recht fressen. Wie solch ein eingesperrtes Tier den Wärter merkwürdig kennen, ganz gewiß auch auf so eine Art — lieben muß. In der Ruhe, wie göttlich ist er da. Er scheint sich zu härmen; er scheint ganz bestimmte Gedanken zu haben, und ich möchte schwören, er sei in schöne, in erhabene Gedanken versunken. Hast du dich von ihm schon einmal anschauen lassen? Versuch es, und lenke einmal seinen Blick auf dich. Er hat einen Götterblick. Aber wie ist er erst dann, wenn er unruhig, seine Fürstenkraft an die Käfigwände schmiegend, im Gefangenenzimmer hin und her geht. Immer hin und her. Hin und her. Stundenlang. Welch eine Szene! Hin und her, und der mächtige Schweif peitscht den Boden.

Rundschau

Olga Frohgemuth

Immer, wenn wir eine künstlerische Persönlichkeit ganz in uns aufgenommen zu haben meinen, ist es das Eine, das uns schließlich lockt: wir wollen ihr Werk in die Entwicklungsreihe einordnen und gleichsam den Finger an jene Stelle legen, die es erfüllt. Und da scheint es mir nun die dichterische Mission Felix Saltens zu sein, über das Unsicherheitsproblem, das so viele Künstler am Worte beschäftigt, hinauszukommen und das Gegebene, fest Erfaßbare in klare Dokumente niederzulegen, damit wir in dem unabsehbaren Fluktuieren der neuzeitlichen Weltkräfte unser Wesen wiederfinden können. Felix Salten drückt den innern Menschen durch seine äußere Erscheinung aus. Er ist ein Porträtist; wofern man unter Porträtieren die Kunst versteht, den Körper als organisches Erzeugnis aller geistigen und gemütlichen Kräfte darzustellen. Das gibt seinen Novellen die ausspringende Sinnfälligkeit, die vom ersten Wort an nicht mehr losläßt. Es ist ein leidenschaftliches Aufpassen auf jede Gebärde, jede scheinbar unwichtige Modulation der Stimme, in der sich das tiefste Wesen eines Menschen zu offenbaren vermöchte.

Felix Salten ist ein enthusiastischer Beobachter. Menschen gibt er wieder, in unendlich differenzierter Mannigfaltigkeit, Menschen, die nichts als Menschen sind und sich nicht zu programmatischen Trägern irgend einer ‚Idee‘ aufblähen. Und das Wesen dieser Vielen, immer Andern, jedesmal Besondern enthüllt sich am augenfälligsten in der Ueberraschung, in einer Veränderung, an einem Gegensatz. Die Antithese ist ein Grundelement der Saltenschen Kunst. Aus dem Bürgerhaus engbrüstiger Wohlanständigkeit kommt der prangende Freimut des Künstlertums; die Sängerin Olga Frohgemuth aus der Familie des Gymnasialprofessors. (Olga Frohgemuth, Erzählung von Felix Salten, bei S. Fischer in Berlin.) Die Tragik dieses Lebens ist nicht aus den seelischen Besonderheiten ihres Standes geholt; das Schicksal eines jungen Mädels, das an dem Verrat seiner wirklichen, seiner einzig großen Liebe zerbricht.

Felix Salten wollte nicht das Schicksal der Schauspielerin beschreiben; er wollte Andres und Ungewöhnlicheres. Es galt ihm, das Phänomen der künstlerischen Wirkung festzuhalten. Nicht durch die Schilderung des ganzen Rundherum im Komödiantenleben, des Beifalls und des Kontakts zwischen Masse und Einzelnem, der fesselnden Erscheinung, die Hunderte und Tausende zur Einheit geballt zeigt (worüber vielleicht niemals Prägnanteres und Tieferes gesagt worden ist); sondern auch durch die Aufhellung der Beziehungen zwischen dem Künstler und denen, die ihm im Leben die Nächsten sind. Erst nach dem Tode Olga Frohgemuths spürt man diese Tragödie ganz deutlich. Nicht einmal die „irdischen Reste“ bleiben den Verwandten alleiniges Besitztum. Und jetzt bricht dem

Professor, der seine Tochter verdammt hatte, der Sinn seines Zornes auf: es war Eifersucht und Kränkung darüber, daß sie mit ihrem heitern, erquickenden Dasein auch andre, viele Hunderte, eine ganze Stadt beschenkt hatte. Es war der Schmerz darüber, daß er sein Kind an die Kunst und die Gesamtheit verloren hatte. Eine typische Tragik des Künstlertums also, deren schicksalsvolle Macht jedoch nicht nach innen, nicht in das Leben des Künstlers geschlagen, sondern in das Verhältnis zu seinen Nächsten hinausgespannt ist und das Leben dieser Nächsten in Leid und Schuld verstrickt.

Hans Wantoch

Pan-Spiele

Die Dinge, die in diesen Einaktern von Carl Hauptmann gestaltet werden sollen, erwachsen aus entlegenen seelischen Gegenden; verborgene Regungen, sonst ängstlich eingehüllt und unterschlagen, sollen in das helle Licht treten; man soll sehen, wie ein Mund „ja" sagen und ein Auge „nein" bitten kann; man soll unter der Oberfläche äußern Gebahrens seelische Tragödien erkennen. Geheimes und Tiefes wird angetastet, gewiß; man spürt ein Werben, ein Bemühen um das Höchste. Aber eben: ein Werben, ein Bemühen; ein großes Sollen und Wollen, ein großes Planen und Beabsichtigen. Nirgends ein Erfüllen und Ausführen, stets nur ein Prinzip, das nicht Erscheinung, eine Ahnung, die nicht Form, ein Schatten, der nicht Gestalt wird. Das schöpferische Vermögen bezwingt hier und da eine schöne Einzelheit, bringt hier und da eine gut klingende Zeile. Aber diese Details sind lose um das Ganze drapiert und schmücken es: das Eigentlichste, das Unterste bleibt Anlage. Das, was ausgeführt, was schließlich da ist, das entspricht ja gar nicht mehr dem, was erstrebt wurde, das mutet nur wie eine flaue Abschwächung dessen an, was ursprünglich dastehen sollte.

Am stärksten ist diese Distanz zwischen Absicht und Ausführung in ‚Frau Nadja Bielew'. Ein Weib und ein Mann sollen sich gegenüberstehen: sie liebevoll und liebeverschwendend, er skeptisch und mißachtend. Hier sollen höfliche, ja zärtliche Worte tötlicher verwunden als Messer und Gift; zwei Seelen sollen einen erschütternden Kampf ausfechten, und eine soll tot auf dem Platze bleiben. Aber die Figuren muten wesenlos an, und weder das Ungestüm des Weibes noch die Resignation des Mannes erhält über das Landläufigste hinaus Physiognomie. Mehr Gestalt hat das kleine Bild aus Japan: ‚Im goldenen Tempelbuche verzeichnet'. Zwischen einer üppigen japanischen Kaiserterrasse und einer kleinen Schilfhütte im Gebirge gehen zwei Mädchen hin und her, eine stille und duldende und eine lockende, begehrliche. Beide sind sie vom Kaiser geliebt und verstoßen worden, und beide wissen sie das Leben zu überwinden: es ist töricht, zu trachten und zu streben; lebe mit Sonne und Wasser, mit Blume und Frucht, und sei wunschlos glücklich. Und die Rivalinnen von ehemals sinken einander in die Arme. Man lauscht hier mitunter einer Wahrheit; man fühlt sich von dem einen oder andern klingenden Vers gefesselt; auch eine leichte Fühlung mit dem Milieu stellt sich ein. Aber eine

wirkliche selbständige Existenz hat auch dies zarte Schattenbild nicht. Das relativ stärkste Dasein hat unbestritten der mittlere der Einakter, die Komödie ‚Der Antiquar'. Das Motiv gemahnt an die ‚Florentinische Tragödie'; ein Weib, das im Begriff ist, seinem Mann untreu zu werden, kehrt zu ihm zurück, da sie einsieht, daß er ihrem Liebhaber überlegen ist. Das Ganze spiegelt sich im Milieu eines Trödlermagazins; so mischen sich eigentümlich orientalische Farben mit den Schnurren jüdischer Agenten und Wucherer zu seltsam grotesker Wirkung. Aber auch die Gestalten sind wesenhafter; der alte Schacherer, das brutal-sinnliche Weib, der greinende Gehilfe: das alles hat doch einigermaßen Figur. Befremdlich ist nur der merkwürdig schwebende Schluß, der dem sonst so bestimmten Charakter des Ganzen gar nicht entspricht.

Im cölner Schauspielhaus bot Martersteigs Inszenierung wundervolle Bilder: die japanische Terrasse ganz knapp, ganz einfach, ein Etwas von Strichen und Linien, von seidenen Kissen und baumelnden Laternen; das Trödlermagazin altmeisterlich ausgetüftelt. Auch die Mitwirkenden gaben das irgend Mögliche.

Saladin Schmitt

Lehar in Hamburg

Dieser kleine Herr scheint sich auf hamburger Gebiet immer mehr in die Rolle des Trustmagnaten hineinzuleben. Sein Taktstock ist das Szepter, von dem gegenwärtig die hamburger Operette regiert wird. Im Neuen Operettentheater will die etwas schmalzige Cymbal-Melodik der ‚Zigeunerliebe' nicht weichen. Im neuesten Neuen Operettentheater, das erst gebaut wird, wird der ‚Graf von Luxemburg' mit leichter Mühe diejenigen Lorbeerkränze und Kassenscheine einsammeln können, die er nach den überlebensgroßen Serien in Wien und Berlin noch braucht. Und im Carl-Schultze-Theater hat Herr Lehar die Operette ‚Das Fürstenkind' einquartiert, dessen romantisch drapierter Opernhaftigkeit die große Menge bisher abwartend und ablehnend kühl gegenüberstand. Man will von Lehar seine Tanzwalzer, die mit ihrem Schuß sexueller Aufklärung (jede dieser Mollmelodien im Dreivierteltakt drückt irgend einen erotischen Vorgang aus) unserm Jahrzehnt mehr zu sagen haben, als die ursprüngliche, jauchzende Frische der Straußschen Weisen. So hat man also, bevor Lehars Schmerzens- und Fürstenkind nach Hamburg fand, nicht danach gefragt, daß dieser Komponist sich erst hier im künstlerischen Sinne ausgiebig legitimierte. Also damit man mich nicht mißversteht: ich halte diese Operette nach Text und Musik für wertvoller als ‚Die geschiedene Frau', ‚Die lustige Witwe', ‚Der Walzertraum' und ‚Die Dollarprinzessin' zusammengenommen.

Man vergleiche nur einmal die Texte der gegenwärtig lebenden Musikschwänke mit diesem Libretto, zu dem sich Herr Victor Leon, entgegen seiner sonstigen Gewohnheit, doch wenigstens acht Tage Zeit gelassen zu haben scheint. Dort eine Geistesträgheit, die sich nicht einmal die Mühe nimmt, aus alten Witzblättern einen Teil des Inhalts zu entlehnen, und in deren Produkten die Verlegenheitsimprovisationen der Schauspieler kaum von dem ‚Ur-

text‘ unterschieden werden können. Hier ein Versuch zum Lustspiel, eine geschickt eingefädelte und ohne sonderliche Stockung zu Ende geführte Scribe-Verwicklung, der man, gottlob, nicht zu viel ‚Operettenhumor‘ moderner Gattung entlocken konnte, die sich aber in leidlich plausible tragikomische Situationen auflösen läßt. Lehar sieht hinter dem Sujet der Operette, das — frei nach einem Roman des alten Fabulierers Edmond About — einen griechischen Räuberhauptmann zugleich zum Vater einer reizenden und von Papas Gewerbe nicht unterrichteten Tochter macht, zunächst die Möglichkeit zu ‚nationalem Einschlag‘ und nutzt sie zu Schwermut, Chopinismus und schmelzenden, zitternden Glissandis aus. Aber er ist auch sonst tüchtig. Als musikalische Unterlage für den Heroismus, der seinen edlen Räuberhauptmann beseelt, läßt er ein vollständiges Opernorchester mit einer Beherztheit in Aktion treten, die eines wuchtigern Stoffes würdig wäre. Er findet Naturstimmen, setzt die Landschaft in Töne und gibt doch auch schließlich in anmutigen, graziös vorüberflanierenden Tanz- und Gesangstücken der Operette das, was sie nun einmal haben muß. Er wird nicht müde, neue Einfälle zu haben und sie sauber herzurichten. Er wird sogar mit den Leitmotiven des Musikdramas ausgezeichnet fertig; und wenn die Kollegen aus drei Melodien ihre Operettenpartitur zusammenbauen, so schreibt Herr Lehar einen zweiten Akt von sieben Viertelstunden Umfang — einen Mastodon-Akt — der mit seiner Fülle von Eingebungen schier erdrückt. Gewiß: zu viel, zu viel, o daß ich nun erwachte! Es muß gekürzt werden. Dann aber sollte man gerade dieses brauchbare und leidlich künstlerische Werk — schon um die Operette als Ganzes zu rehabilitieren — auch anderswo spielen. Womöglich mit Julius Spielmann, der ein Operetten-Vollblut ist, und neben dem in Hamburg nur das zierliche Fräulein Antoniewska, Herr Geßner mit seiner trockenen Komik und Herr Lilien mit einem ergötzlichen Profil wie von Wilhelm Busch voll bestanden.

Walter Turszinsky

Herr und Diener

Oder: Ludwig Fulda als frommer Knecht Fridolin. Den wir besorgt und aufgehoben glaubten, der steht plötzlich lebendiger und selbstsicherer vor uns als je. Wieder ein Mal, aber ich denke: nun doch zum letzten Mal hat er sein Witterungsvermögen für die Konjunktur bewiesen. Was ja stets seine stärkste Seite war: im Anfang der jungen Literaturbewegung war er sozusagen Naturalist, wurde umgehend eine talismännliche Scheherezade, als Märchen verlangt wurden, und machte die ‚Zwillingsschwester‘, als Hofmannsthals Theater in Versen am Horizont auftauchte. Heut kommt er uns hebbelisch; nun hängt er sich den Dramatikern an die Rockschöße, die mit dem großen Hegelschüler mindestens die bauende Macht des dialektischen Gedankens gemein haben.

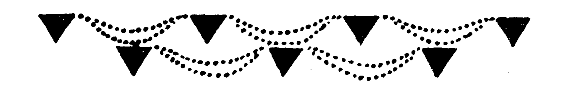
Und dieses subalterne Gehirn, dieses sinnig-saftlose Gemüt, es hat sofort den Kernpunkt aufgestöbert, um den alle stärker ringenden, alle innerlich irgendwie beteiligten Geister der Zeit kreisen: die neue (natürlich in letzter Linie politische) Kastenbildung.

Herr und Diener: so könnten die beiden allzu sentimentalischen Dramen Julius Babs heißen; könnte, statt ‚Kaiser und Kanzler‘, über dem letzten der viel zu verstandeskalten, leblosen Tragödien Lublinskis stehen; der Gegensatz und die gegenseitige Durchdringung von Herrscherwillen und Hörigeninstinkt gibt dem ganzen rast- und furchtlosen Schaffen Paul Ernsts die tief innen glühende Leidenschaft. Herr und Diener: das ist nicht blos ein künstlerisches Problem, das ist ein kulturelles Programm.

Aber für Ludwig Fulda ist es natürlich weiter nichts als ein Aushängeschild über einer kitschigen Kulissenlappalie. Sein Konflikt ist noch nicht einmal so dumm: kein Geringerer als Bismarck hat ihn gelebt, und kein Größerer als Blumenthal hat ihn bisher leider aufgegriffen. Doch Fulda gründet ihn auf die schier kindische Einfalt eines Königs, der außer einer überlebensgroßen Geilheit keinerlei natürliche Gaben besitzt, und auf den ebenso kindischen Edelmut eines Vasallen, der ein überlebensgroßer Trottel sein muß, wenn er diesen König so abgöttisch liebt, wie es wieder nötig ist, um das seelische Geschehen in Fluß zu bringen. Wo ein Zwiespalt, eine interessante Innenhandlung sich zuzuspitzen beginnt, und alle Augenblicke beginnt eine neue, da wird sie sofort umgebogen ins Nüchterne, Niedrige, Eindeutige. Zuletzt läuft das Ganze auf eine wildverworrene, aber gutbürgerliche Weiberaffäre hinaus mit verschmähter Liebe und der antik persischen Spezialwaffe für solche Gelegenheiten. Alles ist höchst solenn und solid mittels Schachspiels und ähnlich beliebter Symbolscherze kontrapunktiert und in eine halbseidene Farbenpracht gekleidet, die mit Perlen aus allerhand klassischen Kronschätzen, Taitsdiamanten und Spritzern aus der feuilletonistischen Gosse nicht gerade verziert ist.

Daß Fulda und Reinhardt keinen Reim gibt, ist recht selbstverständlich. Warum Reinhardt diesen spottschlechten Vers überhaupt probiert hat, will ich drum gar nicht erst untersuchen. Will mich auch nicht weiter darüber entrüsten, daß er den tierhaft dämonischen Qualschrei Bassermanns, die in Zorn und Leid, Lachen und Zittern gleich leuchtenden Blicke der Höflich und die königlich sich vergeudenden, über allen Verstand hinaus eindringlichen Gebärden der Durieux, nebst der immer reifer werdenden Ausstattungskunst Ernst Sterns, in den Dienst eines längst abgetakelten Talmilieferanten gestellt hat. Aber anmerken will ich es doch, daß er dem Verfasser des ‚Dummkopfs‘ zuteil werden läßt, was er dem Dichter von ‚Canossa‘ und ‚Brunhild‘ dauernd versagt; daß er uns da mit widerlicher Limonade bewirtet hat, wo er blos die Hand hätte auszustrecken brauchen, um uns lautersten Wein vorzusetzen.

Harry Kahn



Aus der Praxis

Annahmen

Alfred Joeckel: Patrioten, Dreiaktige Komödie. Cassel, Residenztheater.

Robert Misch und Erich Motz: Er soll dein Herr sein, Dreiaktiges Lustspiel. Hamburg, Thaliatheater.

Johannes Tralow: Peter Fehrs Modelle, Schauspiel. Hamburg, Thaliatheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

20. 10. Paul Blitz: Der Afrikander, Dreiaktiges Schauspiel.

Hans L'Arronge und Walter Turszinsky: Platos Schüler, Vieraktiges Lustspiel. Hamburg, Thaliatheater.

21. 10. Gustav Renner: Francesca, Tragödie. Stuttgart, Hoftheater.

22. 10. Leo Birinski: Der Moloch, Dreiaktiges Trauerspiel. Berlin, Modernes Theater.

Carl Hauptmann: Pan-Spiele, Drei Einakter (Frau Nadja Bielew, Der Antiquar, Im goldenen Tempelbuche verzeichnet). Cöln, Schauspielhaus.

Armin Petersen: Gehorsam? Dreiaktiges Drama. Gera, Hoftheater.

Karl Sloboda: Der kleine Herrgott, Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

23. 10. Josef Kainz: Saul, Fragment. Wien, Burgtheater.

29. 10. Ludwig Fulda: Herr und Diener, Dreiaktiges Schauspiel. Berlin, Deutsches Theater.

2) von übersetzten Dramen

Tristan Bernard: Der unbekannte Tänzer, Dreiaktiges Lustspiel. Düsseldorf, Schauspielhaus.

Robert de Flers und G. A. de Caillavet: Der heilige Hain, Dreiaktiges Lustspiel. Berlin, Trianontheater.

Deutsche Dramen im Ausland

Paris (Théâtre Déjazet): Der Doppelmensch (Le grand Ecart), Schwank von Jacoby und Lippschitz.

Neue Bücher

Karl Michel: Die Sprache des Körpers, in 721 Bildern dargestellt. Leipzig, J. J. Weber. 208 S. M. 10,—.

Dramen

Ludwig Thoma: Erster Klasse, Einaktiger Bauernschwank. München, Albert Langen. 88 S. M. 1,50.

Zeitschriftenschau

Julius Bab: Lessings Menschendarstellung. Deutsche Bühne II, 16.

Hagen Brandt: Der Dramatiker und die Bühne vom Standpunkt des Schauspielers und Spielbildners. Deutsche Bühne II, 16.

Oscar Geller: Fritz Feinhals. Bühne und Welt XIII, 2.

Eugen Isolani: Fritz Reuter auf dem Theater. Deutsche Bühne II, 16.

M. Murland: Was man aus einer Nebenrolle machen kann. Deutsche Bühne II, 16.

Herm. S. Rehm: Das Schattentheater der Orientalen. Bühne und Welt XIII, 2.

Walter Turszinsky: Schlagworte der Kritik. Deutsche Bühne II, 16.

Urtica: Der Dramaturg. Wage XIII, 43.

Hans Wantoch: Der Applaus. Der neue Weg XXXIX, 42.

Alfred Wien: Eduard Stucken. Bühne und Welt XIII, 2.

Eugen Zabel: Josef Kainz. Velhagen & Klasings Monatshefte XXV, 3.

Engagements

Berlin (Berliner Theater): Hella Eschborn.

(Schillertheater): Max Gülstorff 1910/15.

Bodenbach (Stadttheater): Friedrich Gerber 1910/11.

Frankfurt am Main (Neues Theater): Wilhelm Pfeiffer.

Hannover (Metropoltheater): Jeo Skavellen 1910/11.

(Residenztheater): Bella Wald-Ritter.

Nachrichten

Hans Gregor, der Direktor der berliner Komischen Oper, wird am ersten April 1911 die Leitung der wiener Hofoper übernehmen.

Die Presse

1. Robert de Flers und G. A. de Caillavet: Der heilige Hain, Lustspiel in drei Akten. Trianontheater.

2. Ludwig Fulda: Herr und Diener, Schauspiel in drei Akten. Deutsches Theater.

3. Georg Engel: Der scharfe Junker, Schauspiel in vier Akten. Berliner Theater.

Börsencourier

1. Das bißchen Handlung ist mit seltenem Geschick zu überraschenden Wendungen, zu hübschen Situationen, zu originellen szenischen Einfällen ausgenutzt.

2. Die Sprache ist blühend und farbenprächtig; aber auch Wucht und Gedankengehalt haben diese Verse.

3. Es ist Georg Engels literaturfremdeste Arbeit, aber — es ist ein Publikumstück. Eins im Genre des ‚Hüttenbesitzers'.

Lokalanzeiger

1. Den etwas dürftigen Kern haben die Autoren mit einer Fülle skrupellos zusammengetragenen Beiwerks umhüllt.

2. Im Grunde erkannten Freund und Feind des Autors den betrübenden Irrtum, den dies trübselige Werk bedeutet. Auch der Gesamteindruck der darstellerischen Leistungen blieb so matt und hohl wie der des verunglückten Dramas.

3. Mag dem Autor, der gestern zufällig sein vierundvierzigstes Lebensjahr vollendete, der Erfolg seines jüngsten Werkes eine rechte Geburtstagsfreude gewesen sein.

Berliner Tageblatt

1. Das Stück ist an drastisch bewährten Situationen und witzigen Bemerkungen nicht ganz arm, tändelt leicht mit einer Satire, bringt es aber zu keiner Geschlossenheit.

2. Dieses Schauspiel ist mehr als geistreich. Es ist sinnreich. Auch die Sprache scheint kraftvoller geworden zu sein.

3. Wäre das Stück durchwegs lustig, so dürfte man es durchwegs ernster nehmen. So aber spuken trübe Gespenster umher.

Morgenpost

1. Ein Mischding aus Konversationslustspiel, Schwank, Posse, Brettl und Zirkuspantomime.

2. Fuldas Können ist heute eingeengter denn je, seine Kunst bekümmerter, als es ihm und ihr gut ist. Ihm fehlt das frisch-fröhliche Draufgängertum, das ihm früher trotz kleinen Mängeln und Fehlern Beachtung verschaffte.

3. Die vier Akte sind arm an originellen Situationen, die Handlung ist dürftig ersonnen, kaum mehr als dramatische Gartenlaube.

Vossische Zeitung

1. Was sich um die politische Satire rankt, gehört zum Teil dem Schwank, wenn nicht der Posse an.

2. Seit den glanzvollen Tagen seines ‚Talisman' hat der Fabel-Bildner und -Deuter Fulda kein fruchtbareres und tiefer greifendes Motiv aus der symbolischen Märchenwelt geschöpft und großgezogen als in dieser phantastischen Tragödie.

3. Ich bewundere die Verwegenheit der theatralischen Erfinder, wie sie die ältesten Wagnisse immer wieder wagen, und ich bewundere die entsprechende Langmut der Genießer, die sich an den ältesten Einfällen sattsam befriedigt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 45
10. November 1910

Der blaue Vogel / von Maurice Maeterlinck

Von diesem Märchenspiel in fünf Aufzügen — das Reinhardt spielen will, und das nächstens, in einer Uebersetzung von Stephan Epstein, bei Erich Reiß erscheint — folgt hier der erste Aufzug.

Erster Aufzug

Das Haus des Holzknechtes

Das Innere einer Holzknechthütte; einfach, ländlich, aber nicht armselig. Kamin mit Mantel, unter dem ein Holzfeuer schlummert. Küchengeräte, ein Schrank, ein Brotkasten, eine Standuhr mit Gewichten, ein Spinnrad, ein Wasserbecken. Auf dem Tisch eine brennende Lampe. Am Fuße des Schrankes, die Nase zwischen den Pfoten, ein Hund und eine Katze; zwischen den beiden ein großer Zuckerhut, weiß und blau. An der Wand hängt ein runder Käfig mit einem Turteltäubchen. Im Hintergrunde zwei Fenster; die Fensterladen sind von innen geschlossen. Auf dem Boden, an einem der Fenster, ein Schemel. Links die Eingangstüre mit einem großen Riegel. Rechts ebenfalls eine Tür. Eine Leiter, die zum Dachboden hinaufführt. Rechts zwei kleine Kinderbetten, zu deren Fußende auf zwei Stühlen sauber zusammengelegte Kleider.

Beim Aufgehen des Vorhanges liegen Tyltyl und Mytyl in ihren Bettchen in tiefem Schlaf. Mutter Tyl streicht die Bettdecken zurecht, beugt sich über die Kinder, betrachtet sie einen Augenblick und ruft mit einem Zeichen Vater Tyl, der den Kopf zur Türspalte hereinsteckt. Mutter Tyl legt den Finger auf den Mund, um ihm Schweigen zu gebieten, und geht dann nach rechts auf den Fußspitzen, indem sie gleichzeitig die Lampe auslöscht.

Die Bühne bleibt einen Augenblick ganz in Dunkelheit gehüllt, dann aber wird sie allmählich, und zwar immer stärker von einem durch die Spalten der Fensterladen dringenden Licht erhellt. Die Lampe auf dem Tisch entzündet sich von selbst, aber ihre Flamme hat nicht dieselbe Farbe, wie vorhin, als sie Mutter Tyl ausblies. Die beiden Kinder erwachen scheinbar und richten sich in ihren Bettchen sitzend auf.

Tyltyl: Mytyl?

Mytyl: Tyltyl?

Tyltyl: Schläfst du?

Mytyl: Und du?

Tyltyl: Ich? Nein! Wie könnt' ich sonst mit dir reden?

Mytyl: Heute ist Weihnachten, nicht?

Tyltyl: Noch nicht. Erst morgen. Aber dieses Jahr bringt der Weihnachtsmann nichts.

Mytyl: Warum denn?

Tyltyl: Ich hörte, wie Mutter sagte, sie hätte kein Geld gehabt, in die Stadt zu gehen und ihms zu sagen ... Aber nächstes Jahr kommt er ganz bestimmt ...

Mytyl: Ist das lang, bis nächstes Jahr?

Tyltyl: Kurz ist es nicht ... Zu den reichen Kindern kommt er aber heute nacht!

Mytyl: Soo?

Tyltyl: Da schau her! Mutter hat die Lampe vergessen! Ich habe eine Idee!

Mytyl: ? —

Tyltyl: Wir stehen auf!

Mytyl: Das darf man nicht ...

Tyltyl: 's ist doch niemand da ... Siehst du die Fensterläden?

Mytyl: Oh! Was sind sie hell!

Tyltyl: Das ist die Festbeleuchtung.

Mytyl: Was für ein Fest?

Tyltyl: Da gegenüber, bei den reichen Kindern. Die haben nämlich einen Weihnachtsbaum ... Wir machen die Läden auf.

Mytyl: Darf man denn?

Tyltyl: Natürlich! 's sieht doch keiner ... Hörst du die Musik? Auf!! (Die beiden Kinder stehen auf, laufen zu einem der Fenster, steigen auf den Schemel und öffnen die Laden. Das Zimmer ist von außen hell erleuchtet. Die Kinder schauen neugierig hinaus)

Mytyl (findet nur ein ganz kleines Plätzchen auf dem Schemel): Ich sehe nichts ...

Tyltyl: Es schneit ... da kommen zwei sechsspännige Karossen!

Mytyl: Zwölf kleine Jungen steigen aus dem Wagen.

Tyltyl: Dummchen, das sind doch Mädchen!

Mytyl: Sie haben aber doch Hosen an.

Tyltyl: Das verstehst du nicht! Und dann ... stoß mich nicht in einem fort.

Mytyl: Ich habe dich nicht angerührt!

Tyltyl (der sich auf dem Schemel breit gemacht hat): Du nimmst mir den ganzen Platz weg.

Mytyl: Ich habe ja gar keinen Platz!

Tyltyl: Still! Man sieht den Baum!

Mytyl: Was für einen Baum?

Tyltyl: Den Weihnachtsbaum! Du schaust immerzu auf die Mauer!

Mytyl: Ich schaue auf die Mauer, weil ich keinen Platz habe.

Tyltyl (überläßt Mytyl einen ganz kleinen Platz auf dem Schemel): Da! Bist du jetzt zufrieden? Hast du nicht den besten Platz? Oh! die vielen Lichter! die vielen Lichter!

Mytyl: Was machen denn die, die so viel Lärm schlagen?

Tyltyl: Die machen Musik!

Mytyl: Sind sie böse?

Tyltyl: Nein, aber es ist arg schwer.

Mytyl: Noch ein Wagen mit weißen Pferden!

Tyltyl: Still! Schau dorthin!

Mytyl: Was hängt denn von den Zweigen herab, wie Gold?

Tyltyl: Spielzeug, was denn sonst? Säbel und Flinten und Soldaten und Kanonen . . .

Mytyl: Na, und Puppen . . . haben sie die auch aufgehängt?

Tyltyl: Nein, das ist zu dumm! Das freut sie nicht!

Mytyl: Und um den Tisch herum, was ist denn das alles?

Tyltyl: Fladen, Früchte, Schaumkuchen . . .

Mytyl: Wie ich noch ganz klein war, habe ich einmal davon gegessen.

Tyltyl: Ich auch. Besser ists schon als Brot, aber man bekommt davon zu wenig.

Mytyl: Die drüben haben nicht zu wenig . . . . . den ganzen Tisch voll. Werden sie all das aufessen?

Tyltyl: Sicher! Was sollen sie sonst damit anfangen?

Mytyl: Warum essen sie dann nicht gleich?

Tyltyl: Weil sie keinen Hunger haben!

Mytyl (verwundert): Sie haben keinen Hunger? Warum?

Tyltyl: Weil sie zu essen bekommen, wann sie wollen.

Mytyl (ungläubig): Alle Tage?

Tyltyl: Man sagts wenigstens!

Mytyl: Werden sie alles aufessen? Werden sie was hergeben?

Tyltyl: Wem?

Mytyl: Uns!

Tyltyl: Sie kennen uns ja nicht!

Mytyl: Wenn man sie drum bitten tät?

Tyltyl: Das tut man nicht!

Mytyl: Warum?

Tyltyl: Weils nicht erlaubt ist!

Mytyl (schlägt in die Hände): Oh sind die aber hübsch! Sieh mal!

Tyltyl (begeistert): Und wie sie lachen, wie sie lachen!

Mytyl: Und die Kleinen tanzen.

Tyltyl: Jawohl, wir wollen auch tanzen. (Sie stampfen vor Freude auf ihrem Schemel)

Mytyl: Gott, ist das lustig!

Tyltyl: Jetzt gibt man ihnen Kuchen! Sie dürfen sie anrühren! Sie essen! sie essen! sie essen!

Mytyl: Die ganz kleinen auch? Sie haben zwei Kuchen, drei, vier!

Tyltyl (freudetrunken): Oh! Ist das gut! Ist das gut!

Mytyl (zählt die eingebildeten Kuchen): Ich habe zwölf bekommen.

Tyltyl: Und ich viermal zwölf! Aber ich gebe dir davon auch was ab! (Man klopft an die Eingangstür der Hütte)

Tyltyl (plötzlich still und ängstlich): Was ist denn das?

Mytyl (erschreckt): Das ist Vater! (Da sie mit dem Oeffnen zögern, sieht man den großen Riegel ganz von allein mit Geräusch in die Höhe gehen, die Tür geht ein wenig auf, gerade genug, um einer kleinen alten Frau Durchlaß zu gewähren. Sie hat ein grünes Kleid an, dazu ein rotes Käppchen. Sie ist bucklig, einäugig und hinkt. Die Nase und das Kinn berühren einander beinahe, sie geht vornüber gebückt, auf eine Krücke gestützt. Es ist ganz zweifellos eine Hexe)

Zauberin: Habt ihr hier vielleicht das singende Kraut und den blauen Vogel?

Tyltyl: Wir haben wohl Kräuter, aber sie singen nicht . . .

Mytyl: Tyltyl hat auch einen Vogel.

Tyltyl: Aber ich geb ihn nicht her . . .

Zauberin: Warum denn nicht?

Tyltyl: Weil er mir gehört.

Zauberin: Das ist wohl ein Grund! Wo ist er, dein Vogel?

Tyltyl (zeigt auf den Käfig): Im Käfig.

Zauberin (setzt ihre Hornbrille auf und betrachtet den Vogel): Ich mag ihn nicht; er ist mir nicht blau genug. Ihr müßt mir den Vogel suchen, den ich brauche.

Tyltyl: Aber ich weiß ja nicht, wo er ist . . . .

Zauberin: Ich auch nicht. Eben darum müßt ihr ihn suchen. Ich kann schließlich auf das singende Kraut verzichten. Aber den blauen Vogel muß ich unbedingt haben. Ich brauche ihn für mein Töchterchen, das sehr krank ist.

Tyltyl: Was fehlt ihr denn?

Zauberin: Das weiß ich nicht genau. Das Kind möchte gerne glücklich sein.

Tyltyl: So?

Zauberin: Wißt ihr, wer ich bin?

Tyltyl: Sie sehen ein wenig unsrer Nachbarin, Frau Beringot, ähnlich.

Zauberin (plötzlich wütend): Keineswegs! ..... hat gar nichts damit zu tun. Unerhört! Ich bin die Zauberin Berylune.

Tyltyl: Ah so!

Zauberin: Und ihr müßt euch sofort auf den Weg machen.

Tyltyl: Kommen Sie mit uns?

Zauberin: Ganz unmöglich! Ich habe nämlich heute morgen den Fleischtopf aufs Feuer gesetzt, und der benützt jedesmal die Gelegenheit, wenn ich mehr als eine Stunde fortbleibe, um überzulaufen. (Deutet nacheinander auf die Decke, den Kamin und das Fenster) Wollt ihr da hinaus, oder da, oder da?

Tyltyl (deutet schüchtern nach der Türe): Am liebsten möchte ich da hinaus.

Zauberin (wieder böse werdend): Das ist ganz ausgeschlossen! So eine empörende Gewohnheit. (Deutet aufs Fenster) Wir werden da hinaus! Nun? Worauf warten ihr? Zieht euch sofort an ... (Die Kinder gehorchen und ziehen sich rasch an) Ich will Mytyl helfen ..... Wo sind denn eure Eltern?

Tyltyl (deutet auf die Türe rechts): Da drinnen, sie schlafen.

Zauberin: Und Großvater und Großmutter?

Tyltyl: Tot.

Zauberin: Und deine kleinen Brüder und Schwestern? Habt ihr welche?

Tyltyl: Jawohl, ja! drei Brüderchen!

Mytyl: Und vier Schwesterchen!

Zauberin: Wo sind die?

Tyltyl: Auch tot.

Zauberin: Wollt ihr sie sehen?

Tyltyl: Ach ja! Sofort! Zeigen Sie sie uns!

Zauberin: Ich habe sie nicht in meinem Sack! Aber es trifft sich ganz ausgezeichnet. Ihr werdet sie wiedersehen, wenn ihr durch das Land der Erinnerung kommt. Das liegt gerade auf dem Wege zum blauen Vogel. Gleich links, nach dem dritten Kreuzweg. Was habt ihr denn gerade gemacht, als ich geklopft habe?

Tyltyl: Wir spielten Kuchenessen.

Zauberin: So, ihr habt Kuchen, wo sind sie?

Tyltyl: Da drüben! Im Schloß der reichen Kinder ... Sehen Sie doch, wie herrlich! (Er zieht die Zauberin zum Fenster)

Zauberin: Aber es sind doch die andern, die die Kuchen essen.

Tyltyl: Jawohl, aber man sieht es ganz deutlich.

Zauberin: Und du bist ihnen nicht neidisch?

Tyltyl: Ja warum denn?

Zauberin: Weil sie alles allein aufessen. Ich finde es häßlich, daß sie euch nichts davon abgeben ...

Tyltyl: Aber nein, warum sollten sie? Sie sind doch reich! Ist das schön bei ihnen, was?

Zauberin: Nicht schöner als bei euch.

Tyltyl: Hm! bei uns ists dunkler, viel kleiner, keine Kuchen ...

Zauberin: Es ist genau, wie drüben. Nur siehst du es nicht.

Tyltyl: Aber ja, ich sehe sehr gut, ich habe vorzügliche Augen. Ich kann die Stunde von der Turmuhr ablesen, Vater aber nicht, der sieht nicht so weit.

Zauberin (plötzlich sehr böse): Ich aber sage dir, du siehst nichts! Siehst du mich denn richtig? Wie bin ich? Wie seh ich aus? (Tyltyl schweigt verlegen) Warum antwortest du nicht? Ich will wissen, ob du richtig siehst. Bin ich schön oder häßlich? (Höchste Verlegenheit Tyltyls) Willst du wohl antworten? Bin ich jung oder alt? Bin ich rosig oder gelb? Hab' ich vielleicht gar einen Höcker?

Tyltyl (versöhnlich): Nein, nein, er ist nicht sehr groß ...

Zauberin: Doch, doch, wenn man sieht, wie du dreinschaust, könnte man glauben, er sei turmhoch. Hab ich vielleicht auch eine krumme Nase? Und das linke Auge ausgeschlagen?

Tyltyl: Nein, nein, ich sag ja nichts ... Wer hats Ihnen denn ausgeschlagen?

Zauberin (immer erregter): Aber es ist ja gar nicht ausgeschlagen! Unverschämter Bengel, du! Es ist viel schöner als das andre, viel größer, viel heller und blau, wie der blaue Himmel! Und meine Haare, siehst du sie? ... Sie sind blond, wie Weizen ... Wie reines, flüssiges Gold ... Und ich habe soviel davon, daß ich es kaum ertragen kann ... Ueberall quillt es hervor. Siehst du wie ich es mit meinen Händen ausbreite. (Sie zeigt zwei kurze Strähnen grauen Haares)

Tyltyl: Ja, ich sehe einzelne ...

Zauberin (empört): Einzelne? Ganze Garben, Haufen, Wogen von Gold ... Ich weiß, ich weiß wohl, die Menschen sagen, sie sehen sie nicht. Aber du, du gehörst nicht zu den dummen Blinden, nicht wahr?

Tyltyl: Nein! Nein! Ich sehe sie vortrefflich, die nämlich, die sich nicht verstecken.

Zauberin: Das ist nicht genug. Du mußt die andern auch sehen! Nur Mut! Sind die Menschen doch merkwürdig! Seitdem es keine Zauberinnen mehr gibt, sehen sie nichts und wissen nichts ... Glücklicherweise habe ich bei mir alles, um blinden Augen das Licht wiederzugeben ... Was zieh ich denn da aus meinem Sack?

Tyltyl: Oh, das schöne grüne Käppchen! Was blinkt denn da mitten auf der Schleife?

Zauberin: Das ist der große Demant, der sehend macht . . .

Tyltyl: Oh!

Zauberin: Wenn man das Käppchen an hat, dreht man ein wenig den Diamanten von rechts nach links, zum Beispiel so, siehst du? Er drückt dann auf eine Beule auf dem Kopf, die kein Mensch kennt, und das macht dann sehend!

Tyltyl: Tuts nicht weh?

Zauberin: Im Gegenteil, es ist doch ein Zauberstein . . . Man sieht sofort, was sich im Innern der Dinge verbirgt: die Seele des Brotes, des Weines, des Pfeffers zum Beispiel —

Mytyl: Sieht man auch die Seele des Zuckers?

Zauberin (plötzlich wieder wütend): Natürlich! Ich hasse unnütze Fragen. Die Seele des Zuckers steht nicht höher als die Seele des Pfeffers. So, und nun gebe ich euch, was ich habe, um euch beim Suchen nach dem blauen Vogel behilflich zu sein . . . Ich weiß wohl, daß der Ring, der unsichtbar macht, oder der fliegende Teppich, euch mehr von Nutzen sein könnten . . . Aber ich habe sie in einem Schrank, dessen Schlüssel ich verloren habe. Beinahe hätte ich etwas vergessen . . . (Zeigt den Diamanten) Hält man ihn so, siehst du? — eine Umdrehung mehr, und man sieht in die Vergangenheit, noch eine Umdrehung, und man sieht in die Zukunft . . . 's ist merkwürdig und praktisch und macht keinen Lärm.

Tyltyl: Vater wird ihn mir abnehmen.

Zauberin: Er wird ihn nicht sehen. Kein Mensch kann ihn sehen, solange du das Käppchen anhast . . . Versuchs doch! (Setzt Tyltyl das grüne Käppchen auf) Und nun drehe den Diamanten! So, eine Umdrehung und dann . . . (Kaum hat Tyltyl den Diamanten umgedreht, da vollzieht sich mit allen Gegenständen eine plötzliche und wunderbare Umwandlung. Die alte Zauberin erscheint als schöne, herrliche Fee. Die Steine, aus denen die Hütte gebaut ist, beginnen zu leuchten, erblauen wie Saphire, werden durchsichtig, funkeln und blitzen gleich den reinsten Edelsteinen. Die dürftigen Einrichtungsgegenstände werden prächtig und bekommen Leben, der leichte Holztisch wird gewichtig und vornehm, wie eine Marmortafel, das Zifferblatt der Uhr zwinkert mit den Augen und lächelt herablassend, während die Türe, hinter der das Pendel hin und her schwenkt, aufgeht und den Stunden Durchlaß gewährt, die sich die Hände reichen und hell lachend zu einer herrlichen Musik den Reigen tanzen. Gerechte Verwunderung Tyltyls, der auf die Stunden deutend ausruft)

Tyltyl: Was sind denn das für schöne Frauen?

Zauberin: Habe nur keine Angst, das sind die Stunden deines Lebens, die glücklich sind, für einen Augenblick sichtbar zu werden.

Tyltyl: Und warum sind die Mauern so hell? Sind sie aus Marzipan oder aus Karfunkelstein?

Zauberin: Alle Steine sind gleich, alle sind edel. Aber die Menschen sehen nur wenige . . . (Während sie sprechen, geht der Zauber seinen Lauf und wird immer vollständiger. Die Seelen der Vier-Pfund-Brote, Männchen, angetan mit brotrindenfarbenen Trikots, arbeiten sich verdutzt und mit Mehlstaub bedeckt aus dem Brotkasten und springen um den Tisch. Das Feuer, das aus dem Herd in schwefelgelbem und zinnoberrotem Trikot hervorgekrochen kommt, gesellt sich zu ihnen, läuft ihnen nach, sich förmlich vor Lachen ausschüttend)

Tyltyl: Was sind denn das für häßliche Männchen?

Zauberin: Nichts von Bedeutung, die Seelen der Vier-Pfund-Brote, die sich das Regiment der Wahrheit zu Nutzen machen, um den Kasten zu verlassen, in dem es ihnen zu eng war . . .

Tyltyl: Und der rote Teufel, der so schlecht riecht?

Zauberin: Pst! Nicht so laut! . . . Das ist das Feuer . . . Es ist sehr bösartig! . . . (Dieses Zwiegespräch hat die Entwicklung des Zaubers nicht unterbrochen. Der Hund und die Katze, die zu beiden Seiten des Schrankes zusammengekauert lagen, stoßen gleichzeitig einen grellen Schrei aus und verschwinden in einer Klappe. An ihrer Stelle erscheinen zwei Personen, die eine in Bulldoggmaske, die andre mit einem Katzenkopf. Sofort stürzt sich der kleine Mann mit der Bulldoggmaske — den wir von nun an als Hund bezeichnen werden — auf Tyltyl, den er stürmisch küßt und mit lärmenden und leidenschaftlichen Liebkosungen überhäuft, während der andre kleine Mann mit dem Katzenkopf, den wir der Einfachheit halber nunmehr den Kater nennen wollen, sich zu kämmen, die Hände zu waschen und den Schnurrbart zu glätten beginnt, bevor er sich Mytyl nähert)

Hund (heulend, springend, alles umstoßend, unausstehlich): Mein kleiner Gott! Guten Tag! Guten Tag! mein kleiner Gott! Endlich, endlich kann ich sprechen, ich habe dir soviel zu sagen . . . Ich hatte gut bellen und Schweif wedeln . . . Du verstandest mich nicht . . . Aber jetzt! Guten Tag! Guten Tag! Ich hab dich lieb! Ich hab dich lieb! Soll ich was ganz Hervorragendes machen? Soll ich auf den Hinterpfoten spazieren gehen? Soll ich auf den Händen herumlaufen oder Seil tanzen?

Tyltyl (zur Fee): Wer ist denn der Herr mit dem Hundekopf?

Zauberin: Siehst du denn nicht? Das ist die Seele Tylos, die du befreit hast!

Kater (nähert sich Mytyl, reicht ihr zeremoniell und umständlich die Hand): Guten Tag, Fräulein! Sie sind heute so hübsch!

Mytyl: Guten Tag, mein Herr! (Zur Fee) Wer ist das?

Zauberin: Das ist doch nicht schwer zu erraten. Es ist die Seele Tylettes, die dir die Hand reicht. Umarm sie doch . . . (Der Hund pufft den Kater) Ich auch! Ich umarme den kleinen Gott! Ich

umarme das kleine Mädchen! Ich umarme alle Welt! Fein! Nun wirds lustig! . . . Ich will mal Tylette erschrecken. Hu! Hu!

Kater: Mein Herr, ich kenne Sie nicht!

Zauberin (droht dem Hund mit ihrem Stab): Sei still du, sonst mußt du zurück ins Schweigen bis ans Weltende. (Inzwischen geht der Zauber seinen Lauf: Das Spinnrad in der Ecke beginnt mit schwindelnder Geschwindigkeit zu surren und spinnt herrliche Lichtstrahlen; das Wasserbecken in der andern Ecke fängt mit schriller Stimme zu singen an, wird zu einem Leuchtbrunnen und überschwemmt den Spülstein mit einer Flut von Smaragden, durch welche hindurch die Seele des Wassers hervorsprudelt: ein junges Mädchen, triefend, strähnenhaarig, weinerlich, das sofort mit dem Feuer Streit anbindet)

Tyltyl: Und die nasse Dame da?

Zauberin: Fürchte nicht, das ist das Wasser, das aus dem Hahn fließt . . . (Der Milchkrug fällt vom Tisch und zerschlägt auf dem Boden. Aus der ausgeschütteten Milch steigt eine weiße, verschämte Gestalt empor, die vor allem und jedem Angst zu haben scheint)

Tyltyl: Und die Dame im Hemd, die Angst hat?

Zauberin: Ist die Milch, die ihren Topf zerschlagen hat . . . (Der Zuckerhut, der am Fuße des Schrankes gestanden hat, wird immer größer und breiter und sprengt schließlich das blaue Papier; heraus tritt ein süßliches, scheinheiliges Wesen, angetan mit einem weiten, halb weißen, halb blauen Gewand und nähert sich selig lächelnd Mytyl)

Mytyl (besorgt): Was will denn der da?

Zauberin: Das ist doch die Seele des Zuckers.

Mytyl (beruhigt: Hat er auch Kandis?

Zauberin: Die ganzen Taschen voll, und jeder seiner Finger ist aus Kandis oder Gerstenzucker! (Die Lampe fällt vom Tisch. Kaum auf dem Boden angelangt, richtet sich die Flamme in die Höhe und verwandelt sich in eine leuchtende Jungfrau von unvergleichlicher Schönheit. Lange, durchsichtige, feurige Schleier bilden ihre Kleidung; sie steht wie festgebannt, gleichsam verzaubert da)

Tyltyl: Die Königin!

Mytyl: Die heilige Jungfrau Maria!

Zauberin: Nein, Kinder, das ist das Licht! (Inzwischen haben sich die Küchengeräte und Fächer wie Kreisel zu drehen begonnen. Der Wäscheschrank schlägt seine Türen auf und zu und beginnt herrliche Stoffe zu entfalten, sonnen- und mondfarbig, denen sich ebenso herrlich die Lumpen und Fetzen anreihen, die auf dem Dachboden gehängt haben. Plötzlich hört man von rechts an der Tür drei derbe Schläge)

Tyltyl (erstaunt): Das ist Vater! Er hat uns gehört!

Zauberin: Rasch! Dreh den Diamanten! Von links nach rechts. (Tyltyl dreht eiligst den Diamanten) Nicht so rasch! Mein Gott! zu spät! Du hast ihn zu stark gedreht. Sie werden nicht mehr

auf ihren gewohnten Platz zurückkönnen, und das gibt einen heillosen Aerger. (Die Fee wird wieder zur alten Hexe, die Mauern der Hütte verlieren ihre leuchtende Herrlichkeit, die Stunden flüchten in die Standuhr und so weiter. In der allgemeinen Eile und Verwirrung und während das Feuer fast wahnsinnig hin und her läuft auf der Suche nach dem Kamin, bricht ein Vier-Pfund-Brot, das seinen Platz im Kasten nicht wieder gefunden hat, in ein wildes, erschreckendes Geheul aus)

Brot (in Tränen): Im Kasten ist kein Platz mehr.

Zauberin (beugt sich über den Kasten): Aber ja, aber ja! (Die andern Brote, die inzwischen ihren Platz eingenommen haben, zusammenschiebend) Rasch, rasch, macht Platz! . . . (Man klopft abermals an der Türe)

Brot (drängt sich vergebens in den Kasten): Nein, es geht nicht! Er wird mich zuerst aufessen.

Hund (um Tyltyl herumspringend): Mein kleiner Gott! Ich bin noch da! Ich kann noch reden! Ich kann dich noch umarmen! Noch einmal! Noch! Noch!

Zauberin: Wie? Du bist noch immer da?

Hund: Ich kann von Glück reden! Ich konnte nicht ins Schweigen zurück. Die Klappe hat sich zu rasch geschlossen.

Kater: Die meinige auch! Was wird geschehen? Ist Gefahr dabei?

Zauberin: Mein Gott, ich wills euch nicht verhehlen: Alle die, welche die Kinder begleiten, werden am Ende der Reise sterben!

Kater: Und die, die sie nicht begleiten?

Zauberin: Werden sie um einige Augenblicke überleben.

Kater (zum Hund): Komm, steigen wir in die Klappe!

Hund: Nein, nein! Ich will nicht! Ich begleite meinen kleinen Gott! . . . Ich will die ganze Zeit mit ihm reden.

Kater: Idiot! (Man klopft abermals an der Türe)

Brot (weint heiße Tränen): Ich mag nicht am Ende der Reise sterben. Ich will gleich in meinen Trog zurück. (Das Feuer hat inzwischen nicht aufgehört im Zimmer auf und ab zu rennen, vor Angst förmlich röchelnd)

Feuer: Ich finde nicht mehr den Schornstein.

Wasser (sucht inzwischen vergeblich in den Hahn zu schlüpfen): Ich finde nicht in den Hahn zurück!

Zucker (haspelt um sein Papier herum): Ich habe meine Verpackung zerrissen.

Milch (lymphatisch und verschämt): Ich habe mein Töpfchen zerbrochen.

Zauberin: Dummes Pack! Dummes, feiges Pack! Wollt ihr denn lieber in euren ekelhaften Kisten fortleben, in euren Versenkungen

oder Wasserhähnen, anstatt die Kinder auf ihrer Suche nach dem blauen Vogel begleiten?

Alle (mit Ausnahme des Hundes und des Lichtes): Ja, ja, jawohl! Mein Hahn! Mein Trog! Mein Kamin! Meine Klappe!

Zauberin (zum Licht, das träumerisch die Scherben der zerbrochenen Lampe betrachtet): Und du Licht, was meinst du?

Licht: Ich werde die Kinder begleiten.

Hund (heult vor Freude): Ich auch! Ich auch!

Zauberin: So, das ist schön! Uebrigens ist es zu spät, um den Rückzug anzutreten. Ihr habt keine Wahl mehr, ihr kommt alle mit uns. Aber du mein Feuer, komm niemandem zu nahe, du Hund, laß die Katze zufrieden, und du Wasser, halte dich rechts und gib acht, nicht überall hinzufließen. (Verdoppelte Schläge an der Tür rechts)

Tyltyl (horcht): Das ist Vater! Diesmal steht er auf, ich höre seine Schritte.

Zauberin: Also ab, durchs Fenster. Ihr kommt alle zu mir, damit ich die Tiere und Elemente anständig kleide. (Zum Brot) Du Brot, trägst den Käfig, der für den blauen Vogel bestimmt ist . . . Du wirst ihn behüten! Rasch, rasch, verlieren wir keine Zeit. (Alle ab. Das Fenster nimmt seine ursprüngliche Form an und schließt sich, als ob nichts geschehen wäre. Das Zimmer ist wieder finster und die beiden Bettchen in Dunkelheit gehüllt. Die Türe rechts geht halb auf, in der Türspalte erscheinen die Köpfe von Vater und Mutter Tyl)

Vater Tyl: 's ist nichts, 's ist blos das Heimchen.

Mutter Tyl: Siehst du sie?

Vater Tyl: Gewiß sehe ich sie . . . Sie schlafen friedlich!

Mutter Tyl: Ich höre ihren Atem! (Die Türe geht wieder zu)

Episode / von Peter Altenberg

Einmal trat ein sehr elegant gekleideter Herr auf mich zu, sagte: „Mein Name ist —. Darf ich mir die Ehre erbitten, Sie zu einer Flasche Pommery einzuladen?!?“

Während wir tranken, sagte er zu mir: „Weshalb nehmen Sie denn Glas und Zigarette immer in die linke Hand?!?“

„Ich habe heftige Zahnschmerzen in der rechten Schulter, vulgo Rheumatismus. Denken Sie, ich kann seit Wochen nichts mehr schreiben —.“

Der Herr blickte wie erlöst zur Decke des Cafés und flüsterte unwillkürlich: „Gott sei Dank!“

Darauf sagte ich: „Wenn Sie glauben, daß ich mich dadurch abschrecken lassen werde, Ihren wohlerzogenen Champagner zu trinken, so haben Sie sich geirrt —.“

Moral: Seitdem wurden sie unzertrennliche Freunde —.

In Wahrheit: Sie grüßten sich nie wieder —.

Heiliger Hain und Sternenhochzeit

Schöne Titel. Man denkt an Iphigenie und an Paul Scheerbart, der vermutlich in einem siderischen Drama den Orion mit der Kassiopeia Hochzeit machen und Aldebaran und Andromeda als Trauzeugen fungieren lassen wird. Aber der ‚Heilige Hain‘ ist ein Lustspiel von Flers und Caillavet, und ‚Sternenhochzeit‘ ist ein Lustspiel von Bisson und Thurner, und der eine Kritiker, der diese sechs Akte von vier Autoren in zwei Theatern gesehen hat, trachtet vergeblich die Macht zu erforschen, die es über ihn verhängt hat, über solche Eindrücke auch noch sich und andern Rechenschaft geben zu müssen. Flers und Caillavet versuchen wenigstens eine Satire. Der heilige Hain ist das Staatssekretariat der schönen Künste. In seinen Arbeitsräumen weiß niemand die neun Musen aufzuzählen, und auf seinem Boden werden die gefälschten Büsten und Bilder aufbewahrt, die alljährlich unsre Sachverständigen, wie der Minister sagt, als echt ankaufen. Satira exest. Um dem armen Frankreich diese beiden Hiebe zu versetzen, haben sich zwei Autoren zu drei Akten zusammengetan, und man wird mit Recht wissen wollen, was diese drei Akte sonst noch enthalten. Nichts und alles. Eine Tanzstudie, eine Pantomime, einen Klaviervortrag, eine Kopie des Russischen Balletts, eine Ohrfeige, eine Unmenge Luft, einen beabsichtigten und einen vollzogenen Ehebruch. Da es sich um pariser Literatur handelt, ist es klar, daß diese anderthalb Ehebrüche den meisten Raum einnehmen. Aber trotzdem es sich um pariser Literatur handelt, nehmen sie weiter nichts als Raum ein. Zum Teufel ist der Spiritus. Die kleine dumme Frau, die es ununterbrochen männert, und die nicht ganz so dumme Frau, die streng auf ihre Tugend hält, auf keinen Abweg zu locken ist, viele Romane schreibt und dafür die Ehrenlegion erstrebt und erhält: das sind Erfindungen von mäßiger Originalität, die eine überaus sanfte Witzigkeit erträglich, aber kaum verführerisch macht. Da muß man schon sagen: wenn durchaus importiert werden soll, dann sollen es entweder besinnungslos tolle Schwänke von blühendem Zynismus oder rare Kunstwerke sein. Eine nichtssagende Mischgattung, die zu unschuldig-veilchenblauen Augen seidenknisternde Dessous trägt, bleibe im Lande und nähre sich unredlich weiter.

Auch ‚Sternenhochzeit‘ krankt an dieser Unentschlossenheit. Wenn ein freundlicher Erfolg sich zum Schluß beträchtlich abschwächte, so lag es daran, daß ein überraschend intelligentes Publikum die Autoren durchschaute. Sie erfüllen andre Erwartungen, als sie erregt haben, und

tun das nicht aus Ueberzeugung, sondern aus Spekulation. Sternenhochzeit bedeutet, worauf niemand gekommen wäre: die Heirat des Stars. Dieser Star hat eine achtzehnjährige, sehr natürliche Tochter, ohne dadurch in seiner Lebens- und Liebesfreudigkeit herabgemindert zu sein. Wie allen Männern, so tut die schön und üppig alternde Florence es auch dem Bräutigam ihrer Tochter an, und wie von beinah allen Männern, läßt sie sichs auch von diesem frischen jungen Mann antun. Man erinnert sich der ‚Beiden Leonoren', worin der gute alte Lindau dem bedeutsamen Problem mit germanischer Gründlichkeit zu Leibe gegangen ist. Bisson und Thurner lassen keine Gelegenheit, ihn künstlerisch zu übertreffen, unversäumt. Es wäre aufrichtig von ihnen gewesen, mit aller Entschiedenheit den Star zwischen Tochter und Jüngling, den Jüngling zwischen Mutter und Tochter, die Tochter zwischen Mutter und Jüngling zu stellen und damit eine dreifache Verwicklung zu schaffen, die lustspielmäßig aufzulösen ihr Humor und ihre Phantasie vielleicht nicht ausgereicht hätten. Aber sie erproben gar nicht, wie weit sie mit ihren Mitteln reichen. Sie huschen über ihr Thema hinweg und verzetteln die Zeit, die im Theater doppelt teuer ist, mit billigen Schnurrpfeifereien, um am allzu späten Ende der Wahrheit ganz aus dem Wege zu gehen. Hätten sie die drei Figuren ihrer Natur folgen lassen, so hätte das junge Mädchen, traurig über die Enttäuschung, froh über die Rechtzeitigkeit der Enttäuschung, die Verlobung aufgehoben und den Bräutigam der Mutter überwiesen, die nicht allzu lange gefackelt hätte, diesen besonders knusprigen Liebhaber zwischen die Zähne zu nehmen. Statt dessen veranstalten unsre Pariser zwischen den beiden jungen Leuten und dem Vater und der Mutter der Braut eine schöne deutsche Doppelhochzeit, zu der das Publikum den Segen zischte.

Trianontheater und Neues Schauspielhaus wetteifern in rührender Gewissenhaftigkeit gegen schwankartige Lustspiele, die gar nicht rücksichtlos genug zusammengestrichen, gar nicht behende genug heruntergesprochen werden können, so große Schwierigkeiten auch die schauderhaften Austriazismen der Uebersetzungen norddeutschen Zungen bieten mögen. Hüben und drüben gibt es naturgemäß hübsche und häßliche Schauspielerleistungen. Aber nachdem ich es mir abgerungen habe, in die Tiefgründigkeiten dieser Dramen hinabzusteigen, muß ich hoffentlich nicht auch noch feststellen, wie weit Fräulein Pczesnawek und Herr Budjereit hinter den Ansprüchen ihrer Dichter zurückgeblieben sind. Halten wir uns an die Talente. Frau Arnold ist sicherlich eins und hat keine Schuld, wenn sie für den kapriziösen Star zu

schwer erscheint. Fräulein Wüst ist erst recht eins und hat diesmal wieder Freude gemacht. Ihre kleine Schauspielerin ist mit einer Sicherheit hingestellt, die sich sogar erlauben darf, zum Uebermut zu werden und durch ein paar parodistisch aufgesetzte Töne der lustigen Claire Waldoff die spaßhafteste Nebenwirkung zu erzielen. Unterm Stadtbahnbogen ist es Herr Junkermann, der dem ganzen Ensemble zeigt, wie ein Komiker gerade mit der größten Bescheidenheit die größte Heiterkeit hervorholen kann. Dem er das nicht zu zeigen braucht, Herr Tiedtke, kommt, als Gast, von Reinhardt und steht vermöge dieser Herkunft und vermöge eines humorhaften Naturells, eines unfehlbaren schauspielerischen Takts und einer wahrhaftigen Gestaltungsgabe noch ein paar Stufen höher. Ich wünsche ihm Aufgaben. Aber vor allem wünsche ich Aufgaben seinem Kritiker, der seit Wochen nichts als leeres Stroh zu dreschen hat und infolgedessen von Schwermut umdüstert zu werden beginnt.

Der Dramatiker Musset / von Frantz Clement

Zu seinem hundertsten Geburtstag

Aus einer Zeit, in der man an die Dichtung als Kunst heftig glaubte, stammen die Dramen und Spiele des Romantikers Alfred de Musset. Und in derselben Zeit galt nichts so sehr als die Liebe. Es war aber eine eigene Art von Dichtung und von Liebe. Denn nichts ist für die Romantik wahrer als der Ausspruch eines ausschließlich historisch sehenden Aesthetikers, daß sie die Renaissance und der Ueberschwang des Lyrismus war, und nichts war so die letzte Sorge aller Dichter dieser Zeit als die Gestaltung ihrer erotischen Sehnsüchte, Erfahrungen und Leiden. Auf den Höhen saßen die kalten Klassizisten und zeigten immer neue Pfauenschweife von Alexandrinern; in den Tälern tosten die Jungen, weinten über ihren wahren und eingebildeten Leiden, stürmten als Jakobiner der Wortkunst den Berg hinan, und als sie oben waren, feierten sie eine Orgie des Individualismus, die fünf Jahrzehnte dauerte.

Was konnte in einer solchen Zeit für das Drama gewonnen werden? Man nahm lange an, es sei auch tatsächlich nichts für die Schaubühne verblieben, und denen, die das beweisen wollten, standen geringe Schwierigkeiten entgegen. Es war leicht, zu leicht, den von Theatralik und Prophetenwahnsinn, von wütigen Anklagen und hyperbolischer Gesangeskunst gleichmäßig überschwellenden Victor Hugo als Dramatiker abzulehnen. Mit dem ältern Dumas rechnete überhaupt nur ein Jahrzehnt, und was Alfred de Vigny der Bühne gab, war zu sehr Gedankenkunst und stolze Apostelbotschaft, um mehr als interessant zu wirken. Diese Feststellungen sind auch noch heute gewiß.

Aber man weiß etwas sicherer, daß neue Themen, neuer Schwung und eine Art von fesselnder Heroik durch die Romantik in den dramatischen Betrieb gebracht wurden.

So leicht es ist, den Lyriker Alfred de Musset in seine Zeit einzureihen, so schwer ist es, mit dem Dramatiker der Comédies et Proverbes dasselbe zu tun. Alle allgemeinen und mühsam errafften Wertbestimmungen und Symptomenkomplexe können für die Erkenntnis seiner Eigenart nichts helfen. Er ist kein romantischer Dramatiker; er ist in diesem Teil seines Schaffens nicht einmal ein Kind seiner Zeit. Als Bühnendichter wäre er nichts geworden, wenn er nicht vorher Lyriker gewesen wäre und es immer bliebe, das ist wahr. Aber will man den Finger auf die Zusammenhänge legen, so reißen alle Nähte. Man wird es mir schwerlich glauben, aber ich wage zu sagen, daß gerade deswegen Alfred de Musset ein ganz eigentümlicher Dramatiker war, in gewissem Sinne ein Zeitloser, und daß er wegen der vielen Werte, die täglich glänzender aus seinen Dramen und Spielen herausspringen, Werte, die mit irgend einer Krankheit, irgend einer subjektiven Spezialität nichts zu tun haben, ruhig und hochragend, mit einer Art von Größe — ja, von wirklicher Größe — in die Zukunft hineinwächst.

Man sucht natürlich nach Paten, wenn man einer überraschenden Originalität gegenübersteht. Man findet deren auch hier. Shakespeare ist einer von ihnen, und man darf heute behaupten, daß der Brite bei keinem Gesamtwerk eines Franzosen so erfolgreiche Geburtshelferdienste leistete. Aus der intimen Durchdringung, die Alfred de Mussets Verhältnis zu Shakespeare charakterisiert, stammt gleichermaßen die Ungebundenheit in der Anlage und die symphonische Komposition eines Dramas wie ‚Lorenzaccio' und einer funkelnden Komödie wie ‚Fantasio'. An den englischen Renaissancedramatiker erinnert die unbekümmert um Zeit, Raum und Wirklichkeit ausströmende lyrische Exuberanz, die manchmal zum Taumel ausartenden Tänze eines kein Maß kennenden Wortkünstlers, die haarscharfe Grenze zwischen derbem komischen Realismus und luftiger Phantastik. Aus Shakespeare gewann der französische Romantiker den äußern Apparat seiner größern Dramen: blutige Morgenröten und Sonnenuntergänge, Abenteurerstreiche und maßlose Verliebtheiten, Narren und Hofschranzen, Verschwörungen, Verwechslungen und drollige Unwahrscheinlichkeiten. Wer wäre trotzdem so kühn, zu sagen, dieser große Verliebte verdanke es nur dem Einfluß Shakespeares, daß er je ein Ganzes habe gestalten können?

Denn andre Helfershelfer, Vorläufer und Lehrer tauchen auf: Diderot, der in der Theorie der Dramas so neu und so kühn war, wie seinerzeit Lessing; Marivaux, der in dem Dialog des Prosadramas zuerst die zarte Nüancierung der Hof- und Gesellschaftssprache und die

Natürlichkeit der leidenschaftlichen Rede herausbrachte und wenn auch keine Probleme, so doch echte Gefühle in den Mittelpunkt seiner Handlungen zu stellen wußte; Beaumarchais, dessen kapriziöser Witz und menschlicher Ernst, dessen unaufdringliches, weil natürlich gewordenes Pathos in Alfred de Musset eine Art Auferstehung feiern. Also ein Zurückgehen auf die besten, in die Zukunft weisenden Theatermänner des achtzehnten Jahrhunderts kann das genannt werden. Es ist unvergleichlich mehr, denn in seiner Weltanschauung und geistigen Struktur wuchs Musset nie über das achtzehnte Jahrhundert hinaus. Mir ist das ein günstiges Zeichen, denn die Dix-huitième-siècle-Mischung von ernstem Spott und tapferm Diesseitsglauben, von Schönheitsfreude und feinem Fühlen ist sympathischer als die lachhaften Ergebenheits- oder Empörerposen der Epoche, in der Musset zu seinem Schaden leben mußte.

Wenn man über die dramatischen Leistungen Mussets einen Ueberblick gewinnen will, so genügt es nicht, nach guter Philologenart einzuteilen — sei es in Tragödien, Komödien oder Sinnspiele, sei es in Dreiakter und Einakter; die chronologische Aneinanderreihung der einzelnen Schöpfungen ist ebenso wenig aufschlußreich. Man muß schon behutsamer vorgehen. Da gibt es nämlich Volldramen wie ‚André del Sarto‘ und ‚Lorenzaccio‘, die mehrere Akte haben und solche wie ‚On ne badine pas avec l'amour‘ und ‚Un Caprice‘, die nur einen Akt haben. Dann kommen die dramatischen Einfälle, die reinen, beinahe zwecklosen Spiele: ‚Fantasio‘, ‚Barberine‘, ‚On ne saurait penser à tout‘ und ‚Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée‘. Komödien liegen dazwischen, unschuldsvolle, hinreißend lustige Komödien mit ernstem Einschlag wie ‚Les Caprices de Marianne‘, ‚La nuit vénitienne‘, ‚Le Chandelier Carmosine‘ und ‚Il ne faut jurer de rien‘.

Wenn wir — bei aller Achtung vor unvermeidlichen Uebergängen — die Reihe der Volldramen überblicken, so haben wir zunächst die Erfüllung einer Hauptforderung, der nach rein gestaltetem Menschenleben und nach dramatischer Anlage und Vollführung. Freilich sind gerade in den stärksten dieser Schöpfungen die szenischen Schwächen manchmal vernichtend für den Bühnenwert. Am wenigsten noch in ‚André del Sarto‘, wo aus dem schmerzlichen Erleben der Künstlermiseren heraus der Zusammenbruch eines Künstlers und Menschen in seiner ganzen Tragik lebendig wird. Am unbequemsten aber in dem größtangelegten Werke ‚Lorenzaccio‘, wo alles, auch das geringste Detail, nach der Aufführung schreit und wo beim besten Willen nichts getan werden kann. Der Heldentypus, den Musset in diesem Drama geschaffen hat, ist eine der wunderbarsten Reüssiten der dramatischen Literatur; wenn man einmal die Geschichte der Renaissancetragödien zu schreiben unternimmt, wird man für die Charakterisierung dieses grandiosen Versuchs ein ganzes Kapitel nötig haben. Bühnengerecht

wird Musset dann nur, wenn er sich beschränkt, und das tat er in der Tragikomödie ‚On ne badine pas avec l'amour' und in dem meisterhaften Einakter ‚Un Caprice'. Ich bin der Ansicht, daß die Lebensfähigkeit dieser Dramen eines Tages noch zunehmen wird. In dem ersten Stück spielt sich alles zu Anfang breit und gelassen ab, mit Shakespearescher Eindringlichkeit und Bequemlichkeit, bis am Ende eine erschütternde Zuspitzung, mit der Musset seine Kompositionsgabe ein für allemal bewies, einen feierlichen tragischen Ausgang gibt, einen jener Ausgänge, wo die verborgenste Menschlichkeit auch aus harten Herzen heraus gehoben wird. ‚Un Caprice' ist hingegen das entzückende Werk spielerischen Ernstes, doktrinär ohne Aufdringlichkeit, voll von Witz und Anmut mit einem tiefen Einblick in das traumhafte Wüten des nie ruhenden Tieres im Manne, dabei von raschem Gang und vollendeter Rundung.

Sind wegen der Stärke dieser vier Dramen die andern mißlungen? Keineswegs. Denn man möchte ‚Fantasio' so wenig missen wie irgend eines der obengenannten. Hier schuf der Dichter und Träumer Musset einen wild blühenden Garten, eine von vielfarbigen Blüten umrankte Ecke, wie sich die Menschen in tollen Stunden eine ersehnen. Hier feiert der melancholische Esprit der verlorenen entbürgerlichten Menschen seine Gefühls- und Wortorgien; hier plaudert, wie Théophile Gautier, der beste Schönheitskenner der Romantik, richtig sagte „die Trauer mit der Fröhlichkeit"; hier ist eines der seltenen Werke, in dem der so seltene, viel zu seltene gallische Humor seine von Tränen umzitterte Launigkeit ergießt. Ach, dieser schmächtige, vom Leichtsinn verzehrte pariser Junge hat vor Leichtigkeit in den Lüften getanzt, wenn seine Schwingen bluteten, und die Raketen seiner Witzfeuerwerke rissen immer ein wundes kleines Stücklein seines zerknirschten, vielgequälten Knabenherzens mit in die zarterleuchtete Luft.

So kommt es, daß keiner im Leben so sehr die Frauen schmähte wie er, und daß doch keiner in seinen Werken so inbrünstig vor ihnen kniete. In diesem wollüstigen Lateiner feierte noch einmal die ganze unbewußte Zärtlichkeit der Rasse ihre Auferstehung; über die schwierigen tragischen Zustände hebt uns ein verlegenes Lächeln seiner sinnlichen Lippen hinweg, und manchmal vernimmt man etwas wie eine gallische Abwandlung des Lutherwortes: So bin ich, ich kann nichts anders; wer hilft mir denn?

Aus dieser Gefühlsrichtung ward ‚Barberine' geboren, eine Filigranarbeit, zart und zerbrechlich gefertigt, so fein wie der Flachs, den der Ritter im Turm zur Strafe beginnen muß; so entstand die Groteske ‚On ne saurait penser à tout' und die durchsichtig gewebte Klöppelarbeit ‚Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée'. Schon allein dieser Titel sagt so viel. In der Tür, die zu einer schönen Frau führt, und die niemals ganz geschlossen, niemals auch ganz offen ist, zwängt

sich der Knabe mit den Pfeilen ein, und gerade dann, wo sie sich ganz schließen soll, macht er sich breit und poltert in das Gemach. Er verrichtet sein Spitzbubenwerk, und dann schließt sie sich: aber Mann und Frau sitzen glücküberflutet im heimlichen Zimmer.

Der Untertitel ‚Proverbes' — als dramatische Veranschaulichung eines Sprichwortes — klingt für viele Komödien dieses Dichters lehrhaft genug. Und wer weiß, ob der hin- und herirrende Schelm nicht bewußt den liebenswürdigen Pedanten spielen wollte. Aber die Stücke mit Sprichwörtertiteln sind manchmal weniger Proverbes, während andre es desto mehr sind. So: ‚Une nuit vénitienne', wo die widerspenstige Geliebte durch den großmütigen Liebhaber erobert wird. So auch: ‚Les Caprices de Marianne' mit den splendiden Gegensätzen des Coelio und des Octave, Wein und Lust an der Frau; hier wird für den Amoralismus in Liebesdingen glänzend plädiert und der Raffiniertheit und Unbeständigkeit der Frau mit allen Erfahrungen der alten Routiniers heimgeleuchtet. Im ‚Chandelier' hört man einen andern Ton; da erklingt die Saite der Dankbarkeit. ‚Il ne faut jurer de rien' bringt uns bei, daß man es niemals schlecht genug meint, um über sein eigenes gutes Herz triumphieren zu können. Und beinahe ganz am Schluß steht ein so reizendes Ding wie ‚Carmosine'; die rührende Geschichte des armen Kindes, das für seine große Liebe nichts kann, und dem ein vornehmer, angebeteter König Huld und Glück, Genesung und Ruhe mit schöner, heilig anmutender Gebärde schenkt.

Wenn in diesem kleinen Gedenkwort für den Dramatiker Musset etwas leidenschaftlich geworben wurde, so liegt das an vielen Gründen und vornehmlich an einigen, die ich erwähnen möchte. Zunächst sind Gedenktage da, um verborgen wucherndes Unrecht in den Grenzen der Möglichkeit wieder gut zu machen. Dem Dramatiker Musset hat man auf Kosten des Lyrikers wirklich Unrecht getan. Zunächst in Frankreich, wo heute Musset zwar auf dem Repertoire der Comédie steht und viel gespielt wird, wo aber eine gefeierte, vom Dichter heiß geliebte Schauspielerin spät genug den Komödien und Spielen des armen Alfred Durchbruch verschaffte. Dann erst recht im Auslande und besonders in Deutschland. Und noch etwas Schwerwiegendes treibt mich. Ich fürchte, der Lyriker Musset geht in der Achtung und im Wert herunter. Es muß so sein, denn er war zu sehr auf eine Saite angewiesen. Nun schuf er in seinen Dramen ein reicheres, eindringlicheres Abbild seiner Menschlichkeit, dessen, was ewig in ihm wertvoll bleiben wird. Also Gerechtigkeit. Wir spielen von den Franzosen übergenug Dinge von raffinierter Mache. Vielleicht wird einmal für diesen verlorenen Sohn der Romantik ein Plätzchen frei, wo dem kultivierten Geschmack deutscher Zeitgenossen und Nachfahren eine feine Mischung echt französischer Zärtlichkeit und besten gallischen Humors entgegenblüht.

Kainz-Feier im Burgtheater / von Alfred Polgar

Es war sehr schön, würdig, lang. Und man sah immer nur den einen, der nicht da war: Kainz. Wie fehlte er! Was er gewesen und vermocht, was sein Ewiges, Einziges, was unaussprechlich an ihm, daran rührte diese Feier nicht. Dazu hätte es der Musik bedurft, deren Sinn es ist, Unaussprechliches auszusprechen, und die nicht fehlen darf, wenn ein Geist beschworen werden soll. Von Kainzens Fülle spürte man nichts in dieser Feier. Aber die Leere, die er gelassen, spürte man. So war es immerhin, auf indirektem Wege, eine starke Huldigung für den verlorenen Künstler. Eine Trauerfeier, mehr in Grau als in Schwarz. Eine Klage, mehr um die Hinterbliebenen als um den Toten.

Man begann mit der schönen Dichtung des jungen Hofmannsthal: ‚Der Tor und der Tod'. Wie hatten uns einst diese hochstirnigen Verse mit ihrer bleichen, kühlen Grandezza, ihrer schwermütigen Skepsis, ihrer tränenlosen Trauer entzückt! Vielleicht hätten sie auch heute noch ihren alten feinen Zauber geübt, wenn sie von den Lippen eines weniger oberflächlichen Deklamierers als des Herrn Gerasch geklungen wären. Die Rede dieses Künstlers, mag sie noch so hell mit Ton und Tempo prunken, ist von einer merkwürdigen innern Armut, von einer geistigen Magerkeit sozusagen, die durch keine Ueppigkeit des Klanges zu verdecken ist. Sehr schön, nächtig-kühl und -ruhig sprach Herr Heine den Tod; und die drei vorwurfsvollen Schatten, Frau Schmittlein, Frau Medelsky, Herr Paulsen hatten den richtigen abgeschiedenen Ton, der wie ein letztes Echo gewesenen Lebens und Leidens aus einer dunkeln Ferne herüberhauchte. Das Burgtheater gab für den Akt des Herrn von Hofmannsthal sein Höchstes an Poesie. Von dem fabelhaften Karmin des abendlichen Gipfelglühens (am Anfang des Spiels) bis zu dem mattsilbernen unwirklichen Licht, das um die fortziehende Totengruppe schwamm. Des Todes Geigenspiel denke ich mir anders, weniger konzertmäßig; und vor allem nur Geige, deren Ton ja wirklich etwas ganz Körperloses, aus einer andern Welt Herüberdringendes haben kann, etwas, das fürs Ohr so mystisch und rätselvoll-lockend ist, wie fürs Auge bläuliches, spirituoses Licht. Im Burgtheater geigte der Tod mit Pizzikato-Begleitung einer Harfe. Es war anti-poetisch.

Es folgte: ‚Saul', Fragment einer biblisch-historischen Tragödie von Josef Kainz, mit deren Aufführung man dem Lebenden gewiß eine hohe Freude bereitet hätte. Wem jetzt damit gedient sein soll, weiß ich nicht. Es ist ein langwieriger, sehnsüchtig um Hebbelsche Kraft und Tiefe werbender Akt, quälend und breitspurig, noch ohne jene Zusammenfassung und Zusammendrängung und Entlastung vom Ueberflüssigen,

die der Dichter Kainz seinem Werk sicher gegeben hätte, wäre ihm dessen Vollendung beschieden gewesen. Zwei Männer stehen im Mittelpunkt des Dramas: David, der Jüngling, mit einer innern Mission; Saul, der Mann, dem Schicksal und Fügung eine große Aufgabe auf die Schultern bürden. Der naive und der bewußte Held; der Romantiker (Dichter) und der klare Tatenmensch. Dann treten noch aus dem breiten Chorus der Figuren schärfer hervor: die visionäre Mara; Samuel, der Prophet, Gottes Stellvertreter, dessen Ratlosigkeit noch Weisheit ist; der philistäische Riese, ein Riesen-Aristokrat, ein wilder, überdimensionaler Heldentypus (von weither an den Holofernes erinnernd). In den Schilderungen des gedemütigten, innerlich entzweiten Israel zeigt sich eine geschickte, die Theatertechnik kräftig meisternde Hand; das erste Zusammentreffen Davids mit dem Riesen ist im besten Sinn dramatisch, Sauls Berufung zum König voll guter, gescheiter, innerer Motivierung. Der schwächste Punkt des Aktes ist seine Sprache, die um Prägnanz und Stil ringt und nur selten obsiegt. Die fast konsequent durchgeführte Voranstellung des Verbums vor das Objekt („kommt und seht quellen Priesterblut"; „ich will retten das Heiligtum") reicht nicht aus, um der Rede feierliches Kolorit zu leihen; und nicht immer harmoniert die Tiefe des Gesagten mit dessen Breite.

Aus dem ganzen Fragment spricht ein kultivierter, hochstrebender, von dichterischen Ahnungen erfüllter Geist. Ob diese Ahnungen jemals ihrer Dumpfheit Herr geworden, ihre Hülle gesprengt, in einer organischen Form ihre Idee ausgesprochen hätten, bleibt fraglich.

Das Burgtheater hat sich mit unendlich viel Sorgfalt des Kainzschen Fragments angenommen. Es gab schöne Steigerungen, ein sinnvolles Schließen und Sich-lösen der Gruppen in den Volksszenen, vortreffliche Einzelleistungen. So Herrn Treßlers überraschend einfacher und in seiner Einfachheit starker und heller David, der Saul des Herrn Reimers, ein Mann durchaus, ein Held, der die ganze Bescheidenheit seines kräftigen Selbstbewußtseins hat, Herrn Heines racheflammender Joram, Fräulein Rosens ganz außerordentliche, hysterisch die Wahrheit bezeugende Naëmi, und viele andre. Recht dünn und kläglich war Israels Jubel beim Empfang der befreiten Bundeslade. Im großen Ganzen läßt sich aber von der Regie dieses schweren, langwierigen Aktes sagen, daß sie einen Höhepunkt erreichte. Einen Höhepunkt schöner, guter, würdiger, vielerprobter Theaterkonvention. Von einer originären schöpferischen Kraft war nichts zu merken.

Zum Beschluß, im stilvoll-vornehmsten Rahmen: der dritte Akt von Goethes ‚Natürlicher Tochter' mit seiner schönen Totenklage um ein entschwundenes geliebtes Wesen. Hier zeichneten sich Herr Korff und Herr Heine durch die vollendete Noblesse ihres Spiels aus, Albert Heine auch durch seiner Rede geistige Intensität. Gerade die, und

manches andre, vermißte man bitter in Herrn Devrients lauten und beweglichen Klagen. Wie fehlte da die Träne Sonnenthals, das Pathos seines guten Herzens, der hohe Wogengang des Kummers in seiner Seele und seiner Stimme! Herrn Devrients salzloser Schmerz brannte nicht; und mehr ermüdet denn ergriffen ging man von Kainzens Totenfeier.

Brief an Gregor / von Paul Stefan

Sehr geehrter Herr Hofoperndirektor!

Nun sind Sie es. Sie sind — die Zeitungen haben schon die ‚Aufmachung' dafür — guter Dinge und begeistert von Wien, seiner herrlichen Oper und seinem unübertrefflichen Orchester, seinem bezaubernden Publikum und seiner liebenswürdigen Kritik. Das ist immer so; wir sind uns, Helden, Sänger und Hörer, über die Stilisierung von Ereignissen längst im klaren. Ihre Interviews sind in Ordnung. Sie wollen Pflege jedes Genres, Befriedigung aller Ansprüche, Abschaffung des Starsystems, Friede, Ensemble; Ziel erreicht, ausgezeichnete Vorgänger, ruhmreiche Tradition, Einvernehmen mit der Presse . . . Sie sind sich der Bedeutung des Systemwechsels bewußt, indem bisher — nunmehr aber . . . Auch hat der Sänger, der an Ihrem Theater war, versichert, daß . . . und die Sängerin hatte Gelegenheit, einem unsrer Mitarbeiter . . .

Aber im Ernst, Herr Direktor, es ist schon sehr viel gesprochen worden, und Sie werden selbst nicht wollen, daß sich, was wir (verzeihend) lasen, etwa durch Spaltung vermehre. Der erste Ansturm ist vorbei, und Sie werden eine ruhige Minute für diese meine gar nicht höfischen, gar nicht rücksichtbeschwerten Zeilen finden: ich bitte Sie dringend, gehen Sie nicht daran vorüber! Ihrem Vorgänger habe ich vor zwei Jahren schließlich ein Buch widmen müssen, das zwar viele totschweigen, aber nur einer von denen, an die es sich wendete, wirklich nicht gelesen hat, Herr von Weingartner. Und das war schade. Er hätte manches erfahren, was vor seiner Zeit in Wien gewesen ist, und vielleicht — ich sage: vielleicht — wäre manches anders gekommen. Denn das Buch hat sonst vielfach Recht behalten, und nur der Autor hatte Unrecht, das Unrecht derer, die etwas zum ersten Mal aussprechen.

Warum, Herr Direktor, scheidet Herr von Weingartner? Er scheidet plötzlich, denn heute erst verteidigt er — die Worte sind vierzehn Tage alt — im ‚Merker' seinen Oberregisseur, nicht so, wie einer, der einen Epilog schreibt. Was ist vorgefallen? Die berliner Denkschrift — wie man hört, von einer Konzertdirektion geliefert — ist doch schon im Sommer der obersten Theaterbehörde übergeben worden, und ihre Verlegenheit nicht von vorgestern. Und nun so rasche Entscheidung? Wer hat da Schicksal gespielt? Doch das ist ja Nebensache.

Das Wichtige ist, daß sich die jüngste Vergangenheit der wiener Hofoper an ihrer Gegenwart gerächt hat. Das hat nichts mit ‚Tradition‘ zu tun. Wenn Sie hier Tradition pflegen wollen, so wird man Ihnen jede Schlamperei als Tradition aufmutzen. Sondern man hat von Mahler her eine künstlerische Erziehung, wie sie ihresgleichen sucht. Man ist seit ihm gewohnt, im Theater das Leben einer genialen Persönlichkeit mitzuleben, Leben, Persönlichkeit zu fordern, Eigensinn, Mittelmäßigkeit und Fleiß des Talents aber nicht zu schätzen. Der großen Menge des Publikums ist diese Forderung natürlich nicht bewußt geworden; aber so sehr war Freund und Gegner von Mahler erfüllt, daß man sich dem Nachfolger nicht recht hingab, und da er, statt mit neuen Werten zu erfüllen, nur die alten nahm, so wuchs die Gleichgültigkeit. Sie hätte ihn, Intrigen abgerechnet, gewiß noch länger getragen; aber er war einsichtig genug, das nicht zu wollen. Vielleicht war er bestimmt, ein Uebergang zu sein, und sicher wäre er ohne diesen gefährlichen Schatten des Genies zu andern Zeiten anders willkommen geheißen worden. Denn es war Musik in ihm. Aber gegen Bühne und Gegenwart kam er nicht auf. Er lebte wie vor Wagner. Und wir hatten sogar schon Mahler gehabt, von dem das Deutsche Reich und seine Provinz nichts ahnt. Kommen Sie, Herr Direktor, der Sie das kluge Wort sprachen, Sie würden ein Vierteljahr zusehen und warten, kommen Sie hierher zu einer Aufführung von ‚Figaros Hochzeit‘ unter Walter oder zur ‚Walküre‘ oder zum ‚Musikanten‘, und Sie werden noch viel Mahler finden, zugleich einen Dirigenten aus der Schule Mahlers, der zu den besten zählt, die es gibt. Er kann es wohl mit den ‚Berühmten‘ aufnehmen und mit den verfügbaren Berühmten auf alle Fälle. Wahrhaftig ein ‚erster‘ Kapellmeister, wenn schon eine Rangordnung sein soll; doch dürfte man auch Schalk nicht kränken, der das keinesfalls verdient. Man ist hier, Herr Direktor, in musikalischen Angelegenheiten empfindlicher als in Berlin, und nichts wäre gefährlicher, als etwa Persönlichkeiten, die dort einen Erfolg gewonnen haben, schon deshalb nach Wien zu bringen. Das gilt auch von erprobten Methoden, und insofern besteht doch eine Tradition, als auf das Publikum Mahlers gröbere Mittel nicht wirken, als es überflüssig, ja schädlich ist, es diesem Publikum bequem zu machen, als dieses Publikum lieber tyrannisiert denn gehätschelt sein will.

Hier ist der Ort, von Regie zu sprechen. Sie sind als Regisseur berühmt. Aber Herr von Wymetal, der auch nicht ohne Ruf kam, verläßt uns unzufrieden und ist doch immer geschickt und eifrig gewesen. Wenn es Ihnen wirklich gelingt, Mahler für einzelne Vorstellungen zu gewinnen, so werden Sie sehen, Herr Direktor (Ihre eigenen Arbeiten kennen wir leider nicht), wie man hier von innen heraus inszenierte. Innen, das war immer die Musik, und außer ihr war auf der Opernbühne kein Leben. Darum tat der Regisseur nur, was

Mahler gebot. Der andre Weg, daß der Regisseur angibt, ist in der Oper unmöglich, und der Ausweg, daß Regisseur, Dirigent und vielleicht noch Bühnenmaler ohne Rücksicht aufeinander, ja oft gegeneinander arbeiten, hat sich gerade auch nicht bewährt. Hier ist ein Wirbel für einen Direktor-Regisseur, und ich weiß nur: Hagemann ist darüber hinweggekommen.

Sehr wenig Liebe hat uns jene ‚realistische' Regie abgerungen, die sich seit Meiningen in die Oper geflüchtet hat. Carmen muß Weib sein; echte spanische Kleider tun es nicht. Belebte Szenen um jeden Preis, wo schon die Musik das Leben brachte oder sogar Stille verlangte — wir kennen sie. Aber sie soll in ‚Pelleas und Melisande' gezeigt haben, daß Sie mit den Problemen der Regie, die erst uns wieder Probleme geworden sind, ganz anders, als ein Verstehender, ein Sorgender, ein Führender, ringen, und hier wäre die Bahn. Roller müßte Ihnen nur seinen Mozart-Zyklus im Geist wieder aufbauen. Da war ein Wille und ein Weg; ja, man wird, wenn man diese Blüte des modernen Opernspiels erlebt hat, sagen müssen: es war der Weg. Ihr Vorgänger und seine Berater meinten aber, es seien Experimente gewesen, und Mozart sei überhaupt abgespielt. Nein, das Publikum will Mozart; noch gestern hätten Sie, Herr Direktor, eine ausverkaufte Aufführung von ‚Bastien und Bastienne' im — Urania-Saal besuchen können, von der Volksoper nicht zu reden. Die Wahrheit ist: man verbannte Mozart von der wiener Hofoper, weil man die Inszenierungen Mahlers und Rollers nicht mochte, dabei aber unvermögend war, anders zu geben, und es auch gar nicht wagte. Stellen Sie, Herr Direktor, wenn auch blos zur Probe, die Experimente wieder her, und Sie sollen sehen: es wird Sie und Ihr Theater nicht reuen. So wenig gehört jetzt zu Taten.

Sie finden nämlich in Wien alles Mögliche: gutes Material, Kräfte aller Art, auch solche, um die Sie jeder Direktor beneiden wird — nur den Geist nicht, der alles leiten und gestalten soll. Sie finden keinen Plan, keinen Willen. Man konnte nichts sein, man wollte alles machen, wollte immer nur einen Erfolg und wußte nichts, ihn anzulocken. Gelingt es Ihnen, den Geist wieder zu wecken, in dem Jahn zu seiner guten Zeit, in dem Mahler bei aller scheinbaren Sprunghaftigkeit immer und immer gewirkt hat, dann ist alles gewonnen. Auch die abtrünnigen Stars werden Sie wiederfinden. Die einen werden Amerika satt bekommen, oder man wird sie dann, aber nur dann, leicht entbehren. Und Anna von Mildenburg, nennen wir nur diesen Namen, wird überall sein, wo es wirkliche Kunstübung gibt. Daß sie heute außerhalb des Verbandes steht, hat nur künstlerische Gründe. Fallen sie weg, so wird sie die erste sein, die Ihnen hilft. So wenig gehört jetzt dazu.

Sie werden eine gute Presse haben. Niemand wird Sie, wie

Weingartner, als Erlöser von der Tyrannei des Vorgängers begrüßen, niemand Ueberschwängliches erwarten. Ihr Wille wird entscheiden, Ihr Geschmack und Takt die Hauptsache sein. Sie können von den Fehlern dreier Jahre leben. Nur: nicht für immer. Und merken Sie auf, wie man Ihnen widerspricht. Die Leute verlangen Unmögliches, wenn sie nicht von einer Persönlichkeit niedergehalten werden. Oben und unten. Die gesprochene und geschriebene Kritik, die einem Künstlerwillen nicht folgt, haben Sie nicht zu fürchten. Die Kritik der Kassenrapporte aber immer, ob Sie nun Gutes oder Schlechtes geben. Die Sparbehörde vergißt den Mäzenatensinn des Hoftheaters. Trotzen Sie ihr vom Anbeginn! Gluck wird immer leere Häuser bringen. Kapitalismus und Hofoper sind zweierlei.

Niemand wird Vollkommenheit aller Vorstellungen verlangen. Immer wird es Vorstellungen geben, von denen die Freikartenbesucher sagen werden, sie gehörten nach Iglau. Kunst und tägliches Spiel sind unvereinbar. Sie wissen: Richard Wagner hat der wiener Hofoper schon 1863 empfohlen, an einigen Abenden auszusetzen. Man könnte an diesen Abenden zu billigen Preisen für die sonst Ausgeschlossenen spielen, man könnte endlich das dritte Hoftheater haben, das für Wirkungen im kleinen Raum längst nötig ist; nur eins kann man nicht: im Abonnement musterhaft sein. Der Dualismus von Festtag und Alltag, den Sie verwerfen, wird kommen, ehe Sie es glauben, oder — Sie werden keine Feste haben.

Noch eines ist nötig, etwas Persönliches, und damit will ich schließen. Hüten Sie sich vor Freunden, aber mißtrauen Sie niemand! Sie haben schon heute hundert Freunde von Beruf. Ein einziger Gegner muß Ihnen wichtiger sein. Wir sind in Wien. Sie wissen gar nicht, wie einem da Freunde schaden, wie einem Feinde nützen. Sachliche Menschen sind selten, und für gerade Worte gibt es in Wien wenig Raum und noch weniger Honorar. Darum habe ich Ihnen dies alles in Berlin gesagt.

Junges Mädchen in den Bergen / von Christian Morgenstern

Die Nebel hangen tief ins Tal herein . . .
„Ich weiß nicht, was ich bin und was ich soll . .
Ich bin so jungen, drängenden Lebens voll . .
O Leben, komm, ich will dein eigen sein.

O Leben, Leben, laß mich nicht allein!
Dies Herz hier ist bereit zu jeder Last:
Gib mir das Schicksal, das du für mich hast!"
Die Nebel hangen tief ins Tal herein . . .

Rundschau

Hans Pagay

Ueber seine verwitterten Greisenbilder breitet sich der Schein zweier Welten. Sie weilen zögernd zwischen Diesseits und Jenseits. In Pagays heiserer, verschleierter Stimme, die die Worte wie ein Gemurmel formt, wie ein Geraun, das von fernher kommt, schwingt plötzlich ein rauherer, wilderer, stärkerer Ton, der in den Lärm der Erde zurückverlangt. In seinen Augen, aus denen ein milder Glanz der Verklärung leuchtet, flackert es unstet auf, als ob diese zuckenden Flammen noch einmal über die Menschheit und das Leben hinwegflattern wollten. In seinen Gang, unsicher und tastend, in seine Arme, zitternd und suchend, springt es wie Blei: der Fuß stemmt sich gegen den Boden, der Arm fährt durch die Luft, eine Abwehr gegen das Ungewisse.

Zwischen den Ufern stehen Pagays Gestalten. Sie wanken, wie der Burgvogt des Grafen von Gleichen, hin zum Grabe, versteinerte Wesen vergangener Tage. Das Gesicht ist eingefallen, ihre Haut ist welk, nur das Auge brennt von letztem Feuer: doch plötzlich sinkt auch dies in sich zusammen und verlöscht. Andre wieder, wie König Philipps Großinquisitor, kommen aus Moder und Grab und recken sich gleich Gespenstern den Lebenden entgegen. Und der Prior des ‚Klosters‘ rafft seine schwindenden Kräfte zusammen, schlägt sich mit der Hand gegen die Stirn, um den letzten Funken zu zünden, und seiner bebenden Stimme beugen sich die Mönche.

Diese ergreifende Alterskunst entfaltet aber erst da ihren ganzen seelischen Adel, wo sie schlichtere, zartere Bilder zeichnen darf, wo in ihr die milde Weisheit eines Mannes sein kann, der alles begriffen hat, der mit verhaltenem Lächeln auf das stürmische Treiben der Jungen zurückschaut, im stillen den Kopf über sie schüttelt, mit dem Finger droht und sie doch gewähren läßt. In ihr muß die hilflose Verlassenheit des Alters sein, das zusammenbricht, wenn die Jugend von ihm geht. Wer gesehen hat, mit welchen Augen Pagay als alter Musiker in der ‚Liebelei‘ auf seine Tochter blickt, mit welch zitternden Händen er nach ihr tastet, als hätte er Angst, etwas Unwirkliches zu greifen, wer den erstickten, gewürgten Ruf: „Christine!“ gehört hat, der weiß um die seelische Tiefe dieses Künstlers.

Von ihrem Schimmer leben auch die Geschöpfe, deren Greisentum schon trottelhaft geworden ist, deren zahnloser Mund, deren entkräfteter Leib vor Weibern klappert, wie in der ‚Lysistrata‘, deren Wackelkinn und unartikulierte Mümmellaute ergötzen, wie in der ‚Widerspenstigen Zähmung‘. Ja, von ihrem Schimmer lebt sogar ein alter, schlauer Fuchs, wie der Lerible im ‚Heim‘. Der Glanz der Armseligkeit aller Kreatur ist über diese Erbärmlichkeiten gebreitet, daß man nie höhnisch über sie lachen, nie ernsthaft ihnen zürnen kann. Darum aber, nochmals, erfüllt die Kunst Pagays am reinsten die Gestalten, deren

Greisentum von innen leuchtet: die transparente Greisenhaftigkeit des Philemon, die blinde Entrücktheit des Samuel in der ‚Judith', die abgeschiedene Beschränktheit des Friedensrichters Schaal.

Herbert Jhering

Der Liebestrank

Zum Abschluß seines diesjährigen Gastspiels hat uns Caruso seinen ‚Liebestrank' zu kosten gegeben. Er wird selbst gefühlt haben, wie er uns geschmeckt hat. Die um Sechzig träumten von ihrer Jugend, die zwischen Zwanzig und Dreißig entdeckten Donizetti, der doch eigentlich ein tüchtiger Meister sei, und alle schwammen in Wonne und Entzücken über das Kunst- und Naturprodukt, genannt Caruso. Seine Stimme ist nicht, wie die Franzosen sagen, von Gold oder Silber, sondern sie ist von Sammet, sie ist so weich wie der Busen einer Siebzehnjährigen. Er und die Destinn haben die sinnlichsten Stimmen, die es heute gibt. Aber wie nobel Caruso dieses sein Material behandelt, wie er phrasiert und rhythmisiert, den Ton anders ausklingen läßt, als er ihn anklingen ließ, wie er ihn ironisch färbt und dann wieder unter Tränen setzt: das ist ihm einzig eigen. Nur er entlockt die ‚furtiva lacrima', von der er so unvergeßlich sang.

Und wie spielte er! In dieser Bauernrolle läßt er, das echte, heiße Theaterblut, keinen Moment vorbeigehen, ohne zu charakterisieren, ohne zu unterhalten und Leben in die Figur und somit auf die Bühne zu bringen. Tausend kleine Züge werden lange in der Erinnerung haften. Mit welcher Freude lockerte er, der uns als Don José durch alle Phasen der tragischen Leidenschaft führt, seinen Humor! Es war wie damals, als Kainz uns mit seinem Zwirn beschenkte. In solchen Aufgaben berühren sich die Genies der Bühne, von denen keins ohne diesen göttlichen Funken Humor geblieben ist.

Es war auch sonst ein Fest. ‚Der Liebestrank' mit seinen charmanten Ensembles, seiner reizenden Instrumentierung, seinen Mozartanklängen hat verdient, aufgefrischt und dem Repertoire einverleibt zu werden. Wo sind die gefürchteten Banalitäten, die inhaltlosen Koloraturen? Beinahe jede Nummer wirkte jung, originell, verblüffend durch die Leichtigkeit der Erfindung. Zehn Jahre ist es her, daß die Sembrich mit einer Stagione vor leeren Häusern in Berlin Donizetti gesungen hat. Vielleicht kam sie zehn Jahre zu früh. Heute sind wir so weit, um Donizetti mit Genuß zu schlürfen. Nur daß die Hempel noch keine Sembrich ist. Technisch ist alles meisterhaft; Staccati und Triller sind blitzsauber; aber die Stimme klingt unpersönlich. Und unverständlich ist es, daß kein Regisseur der musikalisch so außerordentlich befähigten Künstlerin als Schauspielerin weiterhilft. Sie ist merkwürdig ungeschickt, und ist dazu noch sehr unkleidsam angezogen. Wenn in der Königlichen Oper die Note ‚Italien' angeschlagen wird, setzt man der Darstellerin die schreckliche Lolakappe auf, die zwar in den lebenden Bildern bourgeoiser Hochzeitsaufführungen, aber kaum in Italien anzutreffen ist.

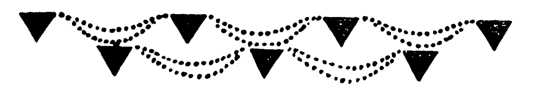
Blech legte sich mit großem Eifer für Donizetti ins Zeug. Sicher hat es ihm eine Riesenfreude gemacht, mit Caruso zu ar-

beiten. Aber er ist beinahe zu eifrig, und seine eminente musikalische Begabung, die vor drei Jahren in der improvisierten ‚Aïda' Funken sprühte, versteckt sich hin und wieder hinter zu viel Tiftelei. Vielleicht sollte er das Gelingen eines solchen Abends mehr seiner Begabung und dem Zufall als der Schärfe seines Intellekts überlassen. Als Wagner mit einundzwanzig Jahren in Magdeburg Donizetti dirigierte, schrieb er: „Es macht mir oft eine kindische Freude, wenn ich vom Dirigentenpulte aus links und rechts das Zeug loslassen darf." Das Loslassen ist Blechs Sache nicht. Aber seien wir immerhin froh, einen so sichern und musikalischen Leiter für solche Aufführungen zu besitzen. Georg Caspari

Alfred Kerr

In meinem Buche über Bernard Shaw habe ich wiederholt Alfred Kerr als den bekanntesten und begabtesten Repräsentanten einer mir tief antipathischen Geistesrichtung genannt. Da mein ganzes Buch eine Propagandaschrift für eine neue, normsetzende Aktivität ist, als deren Träger mir Shaw erscheint, so mußte ich natürlich auch jene Anschauung angreifen, die das differenzierungswütige Genießertum des talentvollen Kerr vom Werke Shaws gegeben hat. Alfred Kerr, in dessen Art es nicht liegt, zwischen objektiven Meinungsverschiedenheiten und persönlichen Beleidigungen zu unterscheiden, hat seinem Aerger über meine Stellungnahme in einem neunspaltigen Feuilleton des ‚Tag' vom fünften November Luft gemacht. Ich wäre nun gern in eine prinzipielle Erörterung eingetreten, hätte gern die sachliche Unkenntnis, die kritische Kurzsicht seiner Behauptungen, das bis zur Böswilligkeit törichte Mißverstehen meines Begriffs von Neuprotestantismus, die Geistlosigkeit seiner Idee vom neuen Dichter dargetan — leider aber beschränkt sich der Subjektivismus des Herrn Kerr nicht auf das Objekt unsers Streites, er findet es vielmehr angebracht, persönliche Schmähungen und Verdächtigungen schlichtbürgerlicher Art gegen mich einzustreuen. Auf dieses Niveau journalistischer Böbelei bin ich ihm aber nicht zu folgen gewillt; eine derartige Debatte gehört nicht zu den Dingen meines Geschmacks und gehört nicht vor die literarische Oeffentlichkeit. Sollte es aber Herrn Kerr sein stilistisches Gewissen gestatten, Dinge, wie er sie in den Absatz VI seines Artikels versteckt, zu juristischer Faßbarkeit zu verdeutlichen, so würde ich seine aesthetische Pikanterie mit einer ganz geschmacklos plebejischen Injurienklage zivilrechtlicher Natur beantworten. Es gehört eben zu meinen tiefsten Differenzen mit dem Autor Alfred Kerr, daß mir der formale Witz nicht als alles rechtfertigender Wert gilt, und ich verstehe freilich den neunspaltigen Aerger eines Mannes, der nach vielen andern Zeichen auch an meinem Buche zu merken beginnt, daß die neue Generation es satt hat, sich von ihm lächern zu lassen, und sich vielmehr anschickt, über ihn und Geister seines Schlages zu lachen.

Julius Bab



Aus der Praxis

Annahmen

Victor Hahn: Lucifers Sendung, Märchenkomödie. Graz, Stadttheater.

Eberhard König: Alkestis, Mythologisches Schelmenspiel. Berlin, Lessingtheater.

M. Moriton-von Mellenthien: Araspas, Dreiaktiges Trauerspiel. Cassel, Hoftheater.

Fritz Selten: Das Objekt, Dreiaktige Groteske. Berlin, Lustspielhaus.

Hermann Sinsheimer: Tante Lisbets Besuch, Komödie. Cassel, Residenztheater.

Uraufführungen

von deutschen Dramen

26. 10. James Katzenstein: Das Recht der Frau, Ein deutsches Sittenstück in vier Akten. Altona, Schillertheater.

Walter Regbaur: Meselemja, Dreiaktiges Romantisches Schauspiel. Eisenach, Stadttheater.

29. 10. Hermann Katsch: Das Sperrjahr, Lustspiel. Wien, Residenzbühne.

Leo Walther Stein: Landtagswahl, Dreiaktige Komödie. Leipzig, Schauspielhaus.

30. 10. Moritz Heimann: Joachim von Brandt, Komödie. Dresden, Berliner Kleines Theater (in der Literarischen Gesellschaft).

Georg Okonkowski: Die Hoffnung des Landes, Lustspiel. Halle, Neues Theater.

Neue Bücher

Oscar Ballweg: Das klassizistische Drama zur Zeit Shakespeares. Heidelberg, Carl Winter. 120 S.

Max Bürger: Dramaturgisches. Leipzig, Curt Wigand. 64 S. M. 2,—.

Karl Knortz: Macbeth. Essen, Literaturverlag. 44 S. M. 1,40.

Zeitschriftenschau

Julius Bab: Grillparzers Menschendarstellung. Merker II, 2.

Richard A. Bermann: Grabbes Hannibal. Deutsche Theaterzeitschrift III, 41, 42.

Jean Marie Carre: Das tragische Problem im Demetrius bei Schiller und bei Hebbel. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXIV, 9.

Herbert Eulenberg: Grabbe. Der neue Weg XXXIX, 43.

Wilhelm Hans: Die Posse in Ibsens Dramen. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXIV, 9.

Hans Land: Friedrich Haase. Reclams Universum XXVII, 5.

Hermann Meister: Zwei wichtige Theaterfragen. 1. Zum Gastspielwesen. 2. Zur Psychologie des Kassenstückes. Masken VI, 7.

Engagements

Berlin (Schauspielhaus): Georg August Koch.

(Schillertheater): Otto Letroe 1910/15.

Cassel (Residenztheater): Herr und Frau Eckert, Paul Warschawski.

Dresden (Hoftheater): Theodor Becker, Hermann Traeger.

Düsseldorf (Stadttheater): Hellmuth Pfund.

Wien (Burgtheater): Lili Marberg.

Wiesbaden (Hoftheater): Leo de Leuwe.

Wilhelmshaven (Wilhelmtheater): Heinrich Heidenreich, Käthe Sembach.

Nachrichten

Der Feuilleton-Chefredakteur und Schauspielkritiker der Frankfurter Zeitung, Doktor Carl Weichardt, ist vom Herbst 1912 ab als Dramaturg für die frankfurter Stadttheater verpflichtet worden.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 46
17. November 1910

Sophokles und Hofmannsthal / von Lion Feuchtwanger

1

Was bedeutet uns die alte thebanische Sage von Oedipus? Weil Lajos den Sohn des Pelops geraubt, muß Oedipus unwissentlich den Vater morden, die Mutter freien und diese Schuld an sich selber fürchterlich ahnden. Ein höchst schauderbares Märchen zunächst, das nirgends den Anspruch macht, Menschen zu gestalten, geheime Bedeutung zu künden. Philologischer Spürsinn wittert einen Sonnenmythus, dann wieder eine Wintersage hinter der Fabel: doch schon die Kritik der Alexandriner sieht in dem unverarbeiteten thebanischen Sagenstoff nichts weiter als ein wüstes, vom Pöbel ersonnenes Märchen. Wie wir, wenn wir unbefangen und pietätlos urteilen, im Oedipus des Mythos (nicht der geformten Dichtung) nichts andres erblicken können als einen grandiosen Pechvogel, einen ins Gigantische gereckten Schlemihl, so empfand auch hellenischer Geschmack den armen Thebanerkönig oft als komisch. Eubulos schrieb eine Komödie über den Sphinxtöter, Varro machte ihn zum Gegenstand einer seiner Menippeischen Satiren; selbst Aeschylos schrieb eine Sphinx satyrike. Auch die bildende Kunst der Antike travestierte den unseligen Kadmos-Sproß und sein Geschick: eine unterirdische Kanne vor allem ist mir im Gedächtnis (aus der Sammlung Bourguignon in Neapel), die Oedipus darstellt, wie er mit ziegenbockartiger Maske und mächtigem Phallus vor der nackten Sphinx steht.

Aber trotz dem leise mitschwingenden komischen Unterton reizte der Stoff auch die tragischen Dichter, wie wenige Stoffe sonst. Außer Aeschylos, Sophokles und Euripides sind uns acht hellenische Tragiker mit Namen und ein Anonymus bezeugt, die sich an der Gestaltung des Mythos versuchten; die römischen Dramatiker und das lateinische Schuldrama, die klassische Tragödie der Franzosen und der Italiener, die schlesische Schule mühten sich an ihm, und Schiller plante einen Oedipus. Was an dem Stoff mag die Dramatiker aller Zeiten so sehr

angezogen haben? Ich glaube, es ist ein formales Moment und ein inhaltliches. Ein formales: der Oedipus ist ein Schulbeispiel fürs analytische Drama. Wir heutigen sind ja durch Ibsen in diesem Punkt leidlich verwöhnt: wie aber Frühere diesen Vorzug einschätzten, darüber lese man etwa in Schillers Briefen. Und dann das inhaltliche Moment. Kein Mensch der griechischen Sage stürzt so jäh aus besonnter Höhe in so tiefen Grund, keiner leidet so schuldlos wie Oedipus. Sein Schicksal nennt des Aristoteles Poetik vorzüglich geeignet, Mitleid und Furcht zu erwecken. Denn die Antike, harmonisch und unkompliziert, brauchte nicht tief hinein in den Menschen zu schürfen, um Tragik aufzuspüren. Ihr genügte das Walten des großen, gigantischen Schicksals. Ihr war Glück schlechthin Tugend, Unglück schlechthin Laster. Schicksalswandlung und Seelenwandlung galt ihr gleich. Ihr klaffte kein Zwiespalt zwischen Sein und Tun, und wenn an einem Menschen, um einen Menschen Interessantes geschah, so war ihr dieser Mensch schlechthin interessant, mochte sein Wesen an sich noch so belanglos sein; und wenn ein Mensch litt, so war ihr dies Leiden tragisch. Ein Geschlecht, welches schon den Körperschmerz des Philoktet als etwas des Tragikers Würdiges empfand — welche Schauer mußten es anwehen, wenn es von dem Fluchgeschick des Oedipus hörte! Gerade daß dieses Geschick so gar nicht ethisch verankert ist, lockte den hellenischen Dramatiker und gefiel seinem Publikum, und es ist für die Geschichte des griechischen Geschmacks sehr aufschlußreich, wie die spätere Sage die Passion des Oedipus von Theben, die prachtvoll amoralische, mit der so tief im Ethos wurzelnden Passion des Jesus von Nazareth zusammenkoppelt, und wie sie schließlich den unseligen Kadmäerkönig mit dem zum Fluch erkorenen Judas Ischarioth in einen Menschen verwebt.

Was also die attischen Menschen am Oedipus lockte, liegt begründet in ihrer naiven Freude am Leiden, am ‚Pathos' des tragischen Helden. Das kindhaft glückliche Geschlecht, dem das Leben so leicht und einheitlich dahinfloß, dem alle unsre Zerrissenheiten erspart waren, sehnte sich nach Bitternissen, und wie Polykrates den Ring, so opferte Athen die Heroen seines Dramas den bösen Launen der finstern Moira. Denn so etwa ist die Katharsis des Aristoteles zu verstehen: Es ist dem Menschen bestimmt, zu leiden und zu fürchten; von dieser Bestimmung aber löst er sich am reinsten und edelsten durch die Sensationen des Mitleids und der Furcht, die das Schicksal des tragischen Helden in ihm erweckt. In solchem Sinn bleibt das Drama immer Opferdienst, Kulthandlung, und in diesem Sinn mag auch Aristoteles den Oedipus als Schulbeispiel des Dramas bezeichnen. Wie Kinder eine schmerzhafte Freude daran finden, Lieblingstiere zu quälen, so mag es den Athenern eine bittre Wollust, ein heiliger Kitzel gewesen sein, die Martern des Oedipus schauernd zu bestaunen.

Was aber kümmern alle diese tief im Wesen der Alten haftenden Anschauungen uns Heutige? Alle religiösen Voraussetzungen der Antike fehlen uns, und es fehlt uns die leichte und unkritische Einheitlichkeit hellenischen Empfindens. Apoll ist tot, seine Seher sind uns Hypnotisierte oder Schwindler, und die Moira ist uns ein Popanz. Die Hybris aber, der Wille, allen Gewalten zum Trutz sich zu erhalten, das Streben zum Herrentum, zur Persönlichkeit, von den ethischen Dramatikern Athens verdammt, ist uns höchstes Glück, letztes ethisches Ziel. Was also kann uns das Schicksal des Oedipus bedeuten? Es kann uns, wenn wir ehrlich sein wollen, nichts andres sein als ein blutiges Ammenmärchen, nur dadurch vor der Lächerlichkeit bewahrt, daß es einst ein edles Volk in Furcht und Mitleid erschauern ließ.

2

Wie aber kommt es, daß wir trotzdem vor dem ‚Oedipus' des Sophokles starren und staunen und klein werden und von dem Werk nicht loskommen können? Sophokles hat doch, es ist keine Frage, kein Quentchen seines Griechentums preisgegeben. Er verzichtet auf alle Psychologie; sogar Schiller, seiner wärmsten Bewunderer einer, gesteht zu, daß das Interesse nicht sowohl in den handelnden Personen wie in der Handlung liegt, „welches eine gewisse Kälte erzeugt", und „daß die Charaktere mehr oder weniger idealische Masken und keine eigentlichen Individuen sind wie bei Shakespeare und auch bei Goethe". Ferner tilgt Sophokles die letzten Reste des Schuldbegriffs; er gibt das Motiv preis, daß Lajos durch den Raub des Pelops-Sohnes den Zorn Apollons gereizt habe, und sein Oedipus ist frei von freventlicher Ueberhebung. Alle philologisch-dramaturgischen Bemühungen, eine Schuld des Sophokleischen Oedipus zu konstruieren, sind mißglückt: nicht sein Wesen, eine äußere Schickung stürzt ihn. Weder der Stoff noch die Menschen der Tragödie können uns berühren, und es fehlt die wichtigste Basis der dramatischen Wirkung, die Gemeinsamkeit der ethisch-aesthetischen Wertung.

Es ist also die Form, einzig die wundervolle Form des Oedipus, die uns bannt. Sie ist die letzte, schönste Blüte einer ganz auf die Linie gerichteten Kultur. Von prachtvoller Einheitlichkeit, tief verwurzelt mit dem Wesen des Dichters, atmet hier alles einen einzigen Rhythmus, strebt hier alles nach einem einzigen Ziel. Sophokles duldet kein Nebenmotiv. Mit einer unerhörten, für alle lockenden Abwege blinden Straffheit ordnet er alle Mittel der Gestaltung der Fabel unter. Schon die Exposition ist Fortschritt, und nun wächst die Handlung weiter, prachtvoll gegliedert, palmenschlank, spult sich ab, ungeknäuelt, wie ein gelöstes Seil. Es eignet dem Oedipus eine technische Vollendung wie keinem zweiten attischen Drama. Nirgendwo sonst ist die tragische Ironie mit so geglückter Selbstverständlichkeit an-

gewandt, und ganz selten nur strafft sich eine so einfache Handlung zu solcher Spannung.

Aber bei aller Vollendung der Technik bliebe uns der Oedipus innerlich gleichgültig, flößte uns die launische Hetzjagd des Schicksals auf den Thebanerkönig höchstens das Interesse eines Schachspiels ein, das mit einem hundertfach überlegenen Gegner gespielt wird, wenn das Werk nicht durchseelt wäre von dem ernsten, tiefen, großäugigen Glauben des Dichters an die Moira. Es handelt sich nämlich in dem Drama letzten Endes gar nicht um Oedipus, sondern um das Schicksal, um die launische und grauenvolle Moira, vor der der Grieche voll demütigen Verzichts sich beugt, gegen die aber unser Empfinden sich aufbäumt. Und der Anteil des Orakels an der Tragödie müßte lächerlich auf uns wirken, wenn nicht der starke Glaube des Sophokles uns mitrisse, uns auch zu Gläubigen Apollons machte, wie uns die Divina commedia an Himmel und Hölle glauben macht. Die Andacht zum Leiden schuf den Oedipus, die Ueberzeugung, daß Leiden Menschenlos und Mitleiden Genießen ist. Nicht Oedipus greift uns ans Herz, sondern Sophokles, der so inbrünstig vom Leiden singt. Es ist die gewaltige lyrische Grundstimmung, die uns mitreißt, die prachtvolle Konfession des Sophokles, der alles Leben erkannt hat, daß es Leiden ist. So wächst ihm und uns Oedipus zum bekränzten Opfer, das auch für uns leidet, leidend uns reinigt und erhebt, aus Furcht und Mitleid Erlösung uns erblühen läßt: Oedipus-Christus.

3

Was Hofmannsthal zum Sophokles und seinem Oedipus hinzog, mag wohl eben die lyrische Grundstimmung gewesen sein, die ich zu analysieren versucht habe. Denn wer vermöchte wie er, der aus allen Quellen trank, Furcht und Mitleid genießend zu erfühlen. Und staunendes Erleiden und angstvolles Sehnen nach dem Unbekannten, dem Schicksal, ist ja das Thema seines gesamten Werks. Wenn sein Unternehmen, den Oedipus für uns zu erneuern, dennoch von vornherein mißglücken mußte, so liegt dies in der Griechheit des Werks, in seinem attisch-religiösen Grundcharakter. Nehmt der Tragödie diese lyrische Unterströmung, und ihr nehmt ihr Blut und Leben. Hofmannsthal hats getan. Er hat zunächst in ‚Oedipus und die Sphinx‘ das Ungeheuerliche gewagt, den Oedipus aus einer tragischen Maske zu einem Menschlein unsersgleichen zu machen, das seinen Willen den „Hunden des Geschicks“ entgegensetzt. Dies allein genügt, die sophokleische Idee in ihr Gegenteil zu verkehren. Sophokles läßt uns den Oedipus als Typus empfinden, als den Menschen schlechthin, den der Moira blind unterworfenen, mit dem wir wohl tiefstes Mitleiden fühlen dürfen, der aber ein befreiendes Opfer ist, der zur Unterwerfung unter das Geschick, nicht zur Empörung mahnen soll: es sind harmonische Men-

schen, harmonisch noch im letzten Leid. Hofmannsthal hingegen hat versucht, das Orakel in die Brust seiner Menschen zu legen, hat das wirksamste Motiv des Sophokles, die Ahnungslosigkeit, die Sicherheit des Oedipus und der Jokaste, getilgt und sie dafür zu Menschen umgewandelt, erfüllt mit tausend Widersprüchen, empört wider die Moira und uns empörend. Er psychologisiert sehr fein und umständlich und gefährdet, je feiner seine Psychologie ist, um so mehr den Sinn der ganzen Tragödie. Denn je menschlicher Oedipus ist, um so alberner erscheint sein Schicksal. Hofmannsthal hat den Oedipus aus der gewaltigen Bekenntnisdichtung eines ganzen Volkes zum Drama eines recht besondern Einzelnen gemacht: hat die Tragödie entgöttert.

Dadurch hat er aber außerdem aufs schärfste betont, was wir am Oedipus als fremd empfinden. Vor vier Jahren schrieb der Herausgeber an dieser Stelle: „Nachdem Hofmannsthal in ‚Oedipus und die Sphinx‘ die Voraussetzungen des ‚Königs Oedipus‘, die wir angeblich nicht mehr lebendig fühlen, sozusagen vermenschlicht, nachdem er alles entfernt oder in den Hintergrund gerückt hat, was unsern Glauben an die Götter Griechenlands und ihr Orakelwesen heischen würde, wird er in seiner Uebertragung des ‚Königs Oedipus‘ die psychologische Entwicklung wohl oder übel wieder durch den starren Schicksalsbegriff, das übermenschliche Eingreifen persönlicher Gottheiten ersetzt sehen müssen.“ Das ist jetzt geschehen; und nun fallen die beiden Dramen wesensfremd auseinander. ‚Oedipus und die Sphinx‘ gibt nicht, sondern nimmt dem ‚König Oedipus‘ seine innern Voraussetzungen und raubt ihm ein gut Teil seiner dramatischen Spannkraft.

Aber wir haben es ja hier nur mit Hofmannsthals ‚König Oedipus‘ zu tun, und der stellt sich doch wenigstens zunächst als eine ziemlich getreue Bearbeitung des Sophokles dar. Ja, die Bearbeitung ist leider nur ziemlich getreu. Beim Sophokles greift aber ein Wort ins andre, die Chorgesänge sind an sich aufs Mindestmaß beschränkt; hier ein Wort ändern oder gar tilgen, heißt dem Werk an die Seele greifen. Vor vier Jahren hat der Herausgeber befürchtet, daß „der ‚König Oedipus‘, der kein Wort zu viel enthält, für Hofmannsthal viele zu wenig enthalten werde“. Nun ist merkwürdigerweise das Gegenteil eingetreten. Vielleicht reizte es den Lyriker Hofmannsthal, dem man seine Breite so oft vorgehalten, einmal zu zeigen, welcher Knappheit er fähig sei, die Dramatik des Griechen noch zu steigern. Leider tat ers auf Kosten des lyrischen Nervs.

Und dann die Sprache. Hofmannsthals Diktion tötet den Geist des Sophokles. Biegt die grade Klarheit des Griechen um. Giebt Farbe statt der Linie, verträumte, deutelnde Psychologie statt Religion, Nazarenertum statt Hellenentum. Ich kanns hier nicht im einzelnen begründen, wie die Sprache des Wieners die ruhevolle Ergebung des

Attikers immer wieder in flackernde Nervosität verwandelt. Es liegt im Rhythmus, im Tonfall, in einer weggelassenen oder hinzugefügten Interjektion. Wer ernstlich das Land der Griechen mit der Seele sucht, sollte ihre heiligsten Gesetze höher achten, als es Hofmannsthal getan.

Reinhardt und Oedipus

Der Zirkus Schumann, noch bevor die Aufführung anfängt, ist in jene monotone Tracht von düsterm Grau gehüllt, die der Stimmung der Tragödie entspricht. Pest ist im Land; des Feldes Früchte faulen; das Vieh der Herden fällt, und unter Seufzern, unter Grabgesängen bevölkert sich das schwarze Totenreich. Dergleichen spüren wir. Es ist Tag; aber schwerer Dunst macht eine fahle Nacht aus dem Tag. Ein ungeheures dunkelrotbraunes Velum ersetzt den griechischen Himmel und lastet wie ein Symbol der Verfinsterung auf der Arena, die man sich als die Orchestra des antiken Theaters vorzustellen hat. Von den beiden Hauptzugängen zu dieser Arena ist der eine durch die mächtig dräuende Front des Königspalastes mit seiner monumentalen, altargeschmückten Freitreppe zugebaut. Der andre, gegenüberliegende speit die verzweifelte Bevölkerung Thebens aus, die sich durch ein dumpf grollendes Gemurmel angekündigt hat und sich jetzt mit aller Vehemenz und lautem Getöse an die Stufen wirft. Es ist sicherlich keine kleine Arbeit gewesen, diese Vielheit von Statisten zu bändigen, die sich doch nicht so weit haben bändigen lassen, um ihren Sonderehrgeiz zu unterdrücken. Es wird geschauspielert: der macht einen kummergebeugten Greis, die ein ohnmachtnahes junges Mädchen. Das ist unangebrachter Naturalismus, der sich denn auch von vornherein in Widerspruch zu den großen, einfachen Linien des Bildes und hoffentlich der ganzen Vorstellung setzt. Aber Oedipus tritt auf, und es zeigt sich nach den ersten Sätzen, daß auch Wegener seinen Mythenkönig mit den Mitteln der modernen Schauspielkunst zu bewältigen gedenkt. Reinhardts Absicht, die zunächst ganz klar schien, wird langsam unklar. Es wächst das Riesenmaß der Leiber weit über Irdisches hinaus, mag er sich vor der alten Tragödie gesagt haben. Warum hätte er sie sonst aus dem Theater in den Zirkus verlegt und sie mit heißem Bemühen dessen ungewöhnlichen Dimensionen anzupassen versucht? Aber zu diesen Dimensionen stimmt, wie sich gleichfalls nach den ersten Sätzen herausstellt, am allerschlechtesten Hofmannsthals Uebersetzung, die differenziert, statt klingen zu machen. Hier, wenn irgendwo, wäre Johann Jakob Christian Donner am Platze ge-

wesen, dessen Verse seinen Namen ehren. Wegener also charakterisiert im Sinne seiner Uebersetzung und charakterisiert, wie mich dünkt, nicht einmal richtig. Es ist der Uebermut, aus dem Tyrannen wachsen, bis sie vom Gipfel jählings niederstürzen und ihre strauchelnden Füße sie nicht mehr tragen: in diesen Worten ist dieses Königs Glück und Unglück beschlossen. Je größer die Fallhöhe, desto tiefer die Erschütterung. Die ganze Sonnenhaftigkeit eines völlig ahnungslosen Glückskindes muß von Oedipus ausstrahlen. Wegener hat von Anfang an einen Zug von lauernder Verkniffenheit, neben dem es, selbstverständlich, auch eine Anzahl zutreffender Züge gibt, der aber doch die Figur entstellt und verkleinlicht. Wenn dann Oedipus zum ersten Mal abgegangen ist, tritt der Chor, nein, schreitet er mit feierlicher Gemessenheit herein. So schreiten keine heut'gen Männer, und es sieht aus, als solle durch eine kulttanz-ähnliche Gangart derjenige Stil geschaffen werden, den wir im Gebaren der Statisten und in der Sprechweise der Schauspieler vermißt hatten. Dieser Chor ballt sich kunstvoll zusammen und löst sich in regelmäßigen, genau festgestellten Windungen auf. Für die einzelnen Choreuten sind leider keine sonderlichen Rhetoriker aufgeboten. Aber „noch lebt ein Wort, ein längst verschollenes taubes Wort!" lautet ein Satz, den diese Choreuten gemeinsam abzuwandeln haben; und ihn lassen sie nach der oft bewährten Tradition der Reinhardtschen Chorregie aus den Satzteilen entstehen, anschwellen und schließlich gewaltig daherbrausen. Es wird wieder ruhig, und Teiresias ist da, ein steinalter Greis, der längst auf der andern Seite des Lebens ist, und aus dem göttliche Eingebungen geisterhaft und abgeklärt heraustönen sollen. Hier hören wir einen verkleideten Jüngling, dem die Geschichte furchtbar nahegeht, der sich maßlos aufregt und viel lauter schreit, als es die Akustik selbst dieser Räume nötig macht. Es ist ein ewiges Hinundher von Stillosigkeit und Stilsicherheit. Daß nackte Läufer mit Windlichtern über die Orchestra die Stufen hinauf in den Palast und wie die Wilden zurück jagen, ist weder eine historisch getreue noch eine neue Klassik, sondern ein ganz und gar willkürlicher und wertloser Zierrat, und ein beängstigender Anblick dazu, bei dem man auf Arm- und Beinbrüche rechnet. Daneben steht wieder ein schönes Bild: Jokaste, mit den Binden der königlichen Priesterin umwunden, und vor ihr drei Mägde, die in goldener Schale eine lautlos lodernde blaue Flamme tragen. Nach einiger Zeit ist Jokaste tot und Oedipus blind, und die Schilderung ihres Selbstmords und seiner Blendung ist mehr als ein beliebtes Deklamationsstück für einen bevorzugten Sprecher: der Atem steht uns ein bischen still, und man kann in der

Weltliteratur lange suchen, bis man dergleichen findet. Dem jungen Hofmannsthal ist der alte Sophokles gerade hier nicht dramatisch genug. Er macht aus dem einen namenlosen und durch seine Sachlichkeit namenlos ergreifenden Boten einen Schwarm von hysterischen Mägden, die Rhodope, Pannychis, Kalirrhoe heißen, sich mit gräßlichem Geheul über die Orchestra ergießen, uns allen Schmerz vorwegnehmen und den meisterhaft komponierten, grandios gesteigerten Bericht in lauter kleine und unwirksame Stücke zerfetzen. Es folgt gleich die Elegie des blutüberströmten Oedipus, und da ist es denn der triftigste Einwand gegen die intelligente Leistung von Wegener, der vorher ein paar eiskalte Wahnsinnstöne von durchdringender Stärke gehabt hat, daß ihm für diese Elegie jede Weichheit, jeder Herzenston fehlt, wenigstens unter so ungewohnten Bedingungen fehlt.

Diese Bedingungen mögen es verschuldet haben, daß man, nein, daß ich — denn der Erfolg, auch bei der Kritik, scheint ja enorm zu sein — nur den Eindruck der Kolossalität, aber keinen kolossalen, nicht einmal einen großen Eindruck gehabt habe. Für mich hat Reinhardt die Schwierigkeiten des Terrains und nicht die Schwierigkeiten der dichterischen Aufgabe überwunden. Für mich hat er den dramaturgischen Charakter dieser Tragödie durchaus verkannt. Sie ist ein Blitz, der aus entwölktem Himmel niederfährt, vernichtet und verschwindet. Im Zirkus wird der Blitz auf seinem Wege aufgehalten, mannigfach gekurvt in Seitenbahnen abgelenkt, wieder auf den rechten Weg geleitet, zu neuen Zickzackschlänglungen mißbraucht. Aus dem Naturereignis wird ein Feuerwerk. Kein Wunder, daß sich viele haben blenden lassen. Freunde aber müssen Reinhardt warnen. Que diable allait-il faire dans cette galère? Er gehört auf die Bühne, nicht in die Manege. Es ist eine bedauerliche Kraftverschwendung, im Zirkus einen annähernden Begriff des altgriechischen Theaters geben zu wollen, der ja doch immer nur ein annähernder Begriff bleiben kann, weil auch im Zirkus die notwendigen Voraussetzungen fehlen. Was bei uns dem Amphitheater entspricht, ist nicht der Zirkus, sondern das ganz gewöhnliche Theater. Wenn der ‚König Oedipus‘ neu wäre, so würde er nirgends anders als im Deutschen Theater aufgeführt werden, und wenn es Reinhardt lockt, diesen alten ‚König Oedipus‘ zu erneuern, so bequeme er sich und ihn den Verhältnissen seiner Bühne an. Er ist zum größten Theatermann dieser und wahrscheinlich auch aller frühern Tage geworden, indem er endlich einmal alle zehn Gebote und nicht blos vier oder sieben erfüllt hat. Er fahre fort, diese zehn Gebote zu erfüllen, und überlasse es der Impotenz, das elfte zu erfinden.

Die Höhe des Gefühls / von Max Brod

Dieser Akt wird von dem Autor am neunzehnten November im Salon Cassirer vorgelesen. Hier folgt die erste Hälfte.

Die Szene ist in einem Wirtshaus „Zum halbgoldenen Stern', in beliebiger Zeit und Stadt. Gedeckte schattige Veranda vor dem Wirtshaus; eine weinumrankte Gatterwand, rotbraune Stangen, schließt gegen das Freie ab. Diese Wand läuft der Bühnenrampe parallel und so nahe der Rampe, daß in dem ziemlich schmalen Raum nur für enge flächenhafte Bewegungen der handelnden Personen Platz bleibt. In der Mitte der Wand öffnet sich der breite Eingang, von dem mehrere Stufen auf den belebten und sonnigen Platz einer großen Stadt herabführend gedacht werden. Omnibusse, Tramways, Automobile fahren vorbei. Viele Menschen in Bewegung verfolgen einen bestimmten Streifen der Pflasterung, kommend und gehend, vereinzelte zerstreuen sich über den Platz. Man sieht eine Brücke ganz im Hintergrund, die zu einer belaubten Insel führt, etwas weiter vorn ein großes Eckhaus, andre Häuser, Gassen, Reklamesäulen, Polizei. Rechts und links von der Tür je zwei gedeckte Tische. Ueber der Tür Symbol und Name des Wirtshauses. An den Wänden Anpreisung von Pilsener Bier, Aria-Perle, Ceres.

An einem Tisch rechts spielen drei Herren, die nichts zu tun haben, in Hemdärmeln Karten. Es ist ein heißer Nachmittag im Sommer.

Drosmin, ein edler Jüngling, erscheint auf dem Platz, er wendet sich um, ersteigt dann geradeaus mit großen Schritten die Stufen, auf der obersten bleibt er wieder stehen, halb dem Platz zurückgewendet, von der Sonne noch beschienen, an der Grenze des Schattens. Er nimmt seinen kleinen Girardihut vom Kopf und streckt die Hand, in der er ihn hält, weit aus, wie veranlaßt durch ein tiefes Einatmen, in ruhiger Begeisterung. Dann läßt er sie, gleichsam ausatmend, sinken, der Strohhut berührt mit Geräusch sein Knie, das er vorgebogen hat. Die drei Herren blicken auf.

E i n e r (gegen Drosmin): Ein Prachtkerl! (Sie spielen weiter)

D r o s m i n (hat sie nicht gehört. Er tritt ein, indem er grüßend den Kopf gegen die leeren Tische links neigt. Er nimmt einen Sessel neben dem Eingang und setzt sich so, daß er den Platz im Auge behält. Er spricht mit harmonischer Stimme, langem Atem, nicht leise): Jetzt bin ich konzentriert. Hier! Ich überblicke von hier aus nicht nur den mir wichtigen und angenehmen Platz, sondern ich sehe sogar die Gasse, die den Eingang zu ihrem Haus enthält. Es kann mir also nicht entgehen, wenn die Liebe aus dem Haus tritt. Ich werde weiter ihre Schritte verfolgen können, mit denen sie sich mir nähert. Ich weiß es — denn es ist ja schon einige Male geschehen — daß sie an jenem Brunnen noch jenseits des Gedränges zum ersten Mal sich umschauen

wird, um mich zu suchen und um auch auszuforschen, ob kein Störenfried in der Nähe. Ich werde den Erfolg ihres Spionierens abwarten und ihr dann sofort, wenn sie über den Platz zwischen den Leuten befriedigt vorschreitet, das Zeichen geben. Es kann nichts mißlingen. Denn, wenn sie auch vielleicht schnell geht: die Oeffnung dieser Veranda ist breit, also kann ich sie jedenfalls lange im Auge behalten — und wenn sie auch zwischen vielen Leuten fast verschwindet, ich bin selbst im Sitzen über alle Köpfe hin erhöht und bewahre einen genauen Ueberblick. Also kann ich in dieser Sache vollkommen beruhigt sein. Ob sie heute kommen wird? Es ist nicht sicher. Uns halten so viele Hindernisse von einander weg. Oft besucht man sie gerade, wenn sie schon mit erhobenen Händen zu mir läuft. Oft verlangt die Mutter schnelle Botengänge, der Vater von ihr, sie solle mit ihrer ausgezeichneten Schrift eine Nota kopieren. Nur eines ist gewiß. Sie liebt mich ebenso innig und treu, wie ich sie liebe. Ihr Herz kennt keine Verstellung, keinen Verrat. Mutwillig läßt sie mich nicht warten, und wenn ich manchmal spät abends von hier ungetaner Dinge wegschleichen muß, so weiß ich, es geschieht wider ihren Willen mit derselben Kraft wie wider den meinen. O welch ein Glück, solch eine gegenseitig erwiderte Leidenschaft! (Pause. Die Kartenspieler lachen über einen Zwischenfall in ihrer Partie. Der Wirt und seine Tochter kommen von rechts, wo das Wirtshauszimmer und der Keller gedacht sind)

Wirt: Marie, hier ist er schon wieder . . .

Marie: Wer? Der schöne junge Herr mit den rötlichbraunen Augen?

Wirt: Derselbige. Er kommt nur deinethalb, ganz gewiß . . .

Marie: Wenn es wahr wäre! Aber es ist gewiß nicht wahr . . .

Wirt: Was denn? Was sonst hätte er hier zu schaffen! Seit einer Woche versitzt er jeden Nachmittag da, ganz allein. Meinst du, er ist verrückt? Sieht so ein Verrückter aus?

Marie (senkt den Kopf): Nein, das meine ich nicht.

Wirt: Also sei heute einmal freundlich zu ihm, du wirst sehen, daß ich mich nicht täusche. (Marie läuft davon, obwohl der Wirt sie am Aermel festhalten will. Er schüttelt den Kopf und stellt selbst das Glas Bier auf Drosmins Tisch)

Drosmin (aufgeschreckt): Nicht nur den Platz, ich sehe bis in ihre Wohnung. Was mag sie jetzt machen? Sie kleidet sich schon an, um zu mir herunterzukommen, vielleicht nimmt sie gerade aus dem Spiegelschrank ihren florentiner Hut, und mit zarter Hand bringt sie seine Flächen, die sie zurechtbiegt, in ein kleines Schaukeln. O komm doch, meine Freundin, es liegt nicht daran, laß den Hut verbogen ein bisserl, dir paßt ja alles . . . Sie ist eitel, ja, sie ist ein wenig eitel. (Er lacht leise, für sich) Man sieht es auch an ihrer sorgfältigen Schrift, nie wird sie einen Schnörkel vergessen. (Er zieht einen Brief hervor

und küßt ihn. Sein Mund scheint von dem Papier angezogen, denn wie er das Papier wieder in die Tasche stecken will, folgt sein Gesicht ein Stückchen dieser Bewegung und reißt sich erst in ziemlicher Neigung los) Ich habe es mir nie vorstellen können, daß es eine solche Lust ist, verliebt zu sein. Sonst pflegte ich verdrießlich, nachdenklich, zerstreut, sorgenvoll von meinen Büchern, meinen gemalten Tafeln aufzustehen. Was kümmern mich jetzt die Bücher, die Farben und die Linien. Hier dieser Platz, diese Gegend ist alles, was zu meiner Seele spricht. Hier bin ich bei mir, zu Hause, in meiner eigensten Laune, die durch nichts erklärt und verursacht wird, als durch Dinge, die nur mich angehen, und die nur ich verstehen kann. Ich bin stolz darauf, ich bin in einer Stimmung voll von Großartigkeit. Schöne Häuser, schönes Gesumm und Lärm. Schönes Fenster das ihre! (Er streichelt den Tisch, das Bierglas, die Weinranken, in die er die Hände taucht wie in Wasser) Schönes Glas, wie wohltuend bist du gearbeitet! Schöne Blumen! O großes überreiches Herz! Ein Wahnsinn, davon zu reden. Und doch treibt es mich, mein Glück mitzuteilen, zu verständigen mich mit aller Welt, wenn es geht. Wie reizend ist dieser Nachmittag, dieser Himmel über uns! Ich werde vielleicht diese Herren fragen, Sie nehmen es mir wohl nicht übel. (Er will gerade aufstehen, da tritt der Wirt an seinen Tisch und grüßt)

W i r t : Einen guten Tag wünsch ich . . .

O r o s m i n (sieht ihn lange an, lächelnd, voll Freundlichkeit): Sagen Sie mir, lieber Herr, waren Sie einmal verliebt? Kennen Sie dieses Gefühl?

W i r t : No ja . . . Man war auch einmal jung.

O r o s m i n (gütig, doch ohne sich etwas zu vergeben, ohne lächerlich zu erscheinen): Guter Freund, es ist eine schöne Zeit, nicht wahr? Ihr seid hier der Gastwirt? Es würde mich interessieren, mit Euch ein wenig zu plaudern, von dieser schönen vergangenen Zeit. Oder — Ihr seht zufrieden aus — vielleicht ist sie noch gar nicht vergangen . . .

W i r t : No, das schon . . . Befehlen vielleicht der gnädige Herr etwas zu speisen. Ein frisches Rostbratl wär hier, ganz frisch, extra . . . (er spitzt den Mund)

O r o s m i n (fein lächelnd): Gut. Gemacht.

W i r t (geschäftsmäßig nach rechts hinter sich rufend): Marie, ein Rostbratl . . .

O r o s m i n (ruhig): Um also wieder von dieser Zeit zu reden, von der Zeit der fröhlichen Liebe . . . wie ist es damals ergangen? Wohl auch so wie mir jetzt? Was? (Der Wirt macht ein angestrengtes Gesicht, um höflich genau zuzuhören, wie auf einen Auftrag) Seid auch Ihr damals mit dem glücklichen Gefühl jeden Morgen aus dem Bett gesprungen, daß ein Tag voll von erhabenen, dringenden und wichtigen Gedanken Euch bevorsteht? Und obwohl der Stoff dieser Ge-

danken durch das Erwachen nicht im mindesten sich zu ändern pflegte, denn auch bei Nacht hattet Ihr natürlich den geliebten Gegenstand in Euern Träumen gehegt — frohlocktet Ihr nicht trotzdem darüber, daß diese immerhin verwirrten und lockern Gedanken nun in Eure feste Hand geraten seien, daß die Geliebte nun viel deutlicher, geordneter, wie in ruhigem Wasser in ihnen sich abspiegeln werde? Und wenn Ihr nun auf die Gasse ginget, wart Ihr nicht überglücklich, denselben Himmel zu sehen wie sie, dieselbe Luft zu durchwandern, zu durchsaugen wie sie? Und habt Ihr die Unannehmlichkeit Eurer Schritte danach bemessen, ob diese Euch zu ihrem Haus oder in der Richtung von ihrem Haus wegtrugen? Nun, war es so?

Wirt: Ich hab mein Weib recht lieb gehabt, das muß ich schon sagen. Ein braves Weib, das muß man ihr schon lassen. (Er wischt sich die Augen)

Marie (ist schon vorher gekommen. Langsam dem Tisch, wo Orosmin sitzt, sich nähernd, hört sie zu. Einer der Kartenspieler fordert sie auf, sich zu ihnen zu setzen. Er nimmt sie um die Taille. Sie macht sich los, ohne zu schreien, ohne große Bewegung, immer Orosmins Reden lauschend, und stellt sich jetzt neben ihren Vater)

Orosmin: Neulich stach ich mich mit der Spitze meines Messers, als ich mir einen Bleistift spitzen wollte. Eine Weile sah ich zu, wie immer der rote Tropfen üppig sich neu bildete, wenn ich ihn weggewischt hatte, wie das unversiegbar und ohne eigentlichen Schmerz aus der Haut herauskam. Nachher besann ich mich, und es fiel mir ein: Das war wirklich seit vielen Tagen, sagte ich mir, Orosmin, der erste Moment, die erste Weile, in der du an etwas andres gedacht hast als an sie. Und von diesem Einfall an dachte ich natürlich wieder nur an sie. Welch ein Vergnügen das gibt, wie das anlockt! Ist es mit Euch ähnlich bestellt gewesen, braver Mann? Habt auch Ihr zu Eurer eigenen Ueberraschung immer neue unaufschiebbare Ueberlegungen gefunden, die Euch das Mädchen von wieder andern Seiten zeigten? War sie für Euch die glänzende Kugel im Garten Eures Gemüts, in der alles Vorübergehende auf der Erde und die Wolken des Himmels bildhaft dahinzogen, indes sie selbst blieb, eine ewige Erinnerung in sich festhaltend . . . an alles?

Wirt (immer gerührter): Ja, eine Erinnerung hat sie mir zurückgelassen, eine gute Erinnerung . . . meine Tochter Marie . . .

Orosmin (erhebt die Hand, um weiterzureden. Marie mißversteht ihn und will ihm die Hand reichen. Verlegen läßt sie sie wieder fallen): Immer bin ich ihr nahe. Ich bin so glücklich, daß mir nichts übrig bleibt zu wünschen. Hat man je einen solchen Menschen gesehen, auf der Höhe seiner natürlichen Vollkommenheit? Doch gewiß wart Ihr ebenso, mein Teurer, gewiß geht es vielen Menschen ebenso. Es wäre zu traurig, wenn ich eine Ausnahme wäre. Gewiß

habt auch Ihr diese dauernde Befriedigung in Euch herumgetragen, die nur dann noch gesteigert wurde, wenn Ihr mit Eurer Lieben in Gegenwart beisammen wart, in unbegreiflicher Art gesteigert. Denn was könnte dem Bewußtsein, zu lieben und geliebt zu sein, eigentlich noch hinzukommen! Und doch kommt etwas hinzu, obwohl kein Platz im Herzen frei scheint, doch sprengt ein Gefühl, knapp an der Grenze des Erträglichen, so voll Süße den schon geweiteten Busen. O, diese Stunden der äußersten, letzten Seligkeit, die Blicke voll des Unendlichen, die Wonne eines verschwimmenden sanften Streichelns, das uns gerade noch festhält, wo wir glauben, in Aether zu vergehen. Wunderbar ist das, und ebenso wunderbar ein Gefühl der Wehmut, das uns anfällt, wenn wir die Geliebte längere Zeit nicht gesehen haben. Nicht gleich, aber nach einiger Zeit gewiß. Nichts hat sich geändert, ich bin eigentlich zufrieden wie vorher, ich weiß, daß sie mein ist, und daß ich ohne Abwechslung an sie denken darf, ohne Störung. Und warum also diese Unruhe, diese Sehnsucht, sie wieder leibhaftig vor mir zu haben, zu neuer Speisung und Zauberei die Geliebte? Das ist sinnlos, das läßt sich nicht erklären. Eine Sehnsucht, die nicht quält, ein Wunsch, dessen Erfüllung man gar nicht wünscht; und doch ist etwas dabei, was quält und wünscht . . und doch möchte man diesen Zustand nicht aufgeben . . und doch ist man ungeduldig und glücklich zugleich wie ein junger Adler, der zu seinem ersten Flug ansetzt über Hochebenen und tiefe Meere. Ja, das alles ist mein Herz, so sehr mein Herz und nichts als mein Herz, daß jeder Sinn, diesen Gefühlen genähert, sich verfälschen muß . . Wie gerne spreche ich davon. Das ist ein Vergnügen. Ich erkläre es Euch mit vielem Vergnügen, Herr Wirt. Ist es Euch auch so gegangen? Ja, die Liebe macht schwatzhaft.

Wirt: Ja, die Liebe macht schwatzhaft. Man muß aber auch diskret sein, darauf hielt man viel zu meiner Zeit.

Drosmin: Diskret? Zurückhaltend? Bin ichs nicht? O glaubet nicht, indem ich Euch etwas von meinem hochgeliebten Mädchen anvertraue, daß ich Euch dann näher bin als ihr? O nein, ich bin ihr ja so nah, so verwandt, so lieb habe ich sie . . und wenn ich von ihr zu Euch spreche, so ist es eigentlich nur, als spräche ich von Euch zu ihr. So ist das Verhältnis. Immer ist sie mir zur Seite, in allen Dingen. Sie kann sich auch einmal in irgendwen verwandeln, zu dem ich von ihr, von meiner Liebe rede, weil es mich so unwiderstehlich andrängt. Ich rede eigentlich immer nur mit ihr. Ihr, zum Beispiel, seid jetzt in sie verwandelt . . .

Wirt (mit einem dummen Gesicht): Ich . . . (Da seine Tochter gerade den Braten bringt, schiebt er sie vor) Meine Tochter?

Drosmin: Und zumal an dieser Stelle der Welt. Hier laufen alle Wege zusammen, um ihr zu huldigen. Glaubt Ihr etwa, diese Leute seien Fremde (weist hinaus auf den lärmenden Platz), diese

ernsten Mienen seien nicht in irgend einem tiefern Zusammenhang mit der Einzigen, versteckt, abgeleugnet, spitzbübisch verkrochen, aber deshalb nicht weniger im Zusammenhang . . . O dieser Platz ist etwas ganz Besonderes, mit seinem Rauschen der tausend Füße, mit seinem Fuhrwerk. Deshalb sitze ich so gerne hier. Deshalb esse ich mit gutem Appetit (er schneidet ein tüchtiges Stück ab und spricht kauend), mit gesundem Appetit. Irgend einer dieser Autobusse, so schwerfällig und stockhoch, wie sie auch wackeln mögen . . wenn man ihn nun anhielte und einen der Passagiere nach dem andern geduldig fragte, abfragte, was er vorstellt und fühlt, und worin er wurzelt — wäre es nicht lächerlich, ja undenkbar, anzunehmen, er könnte etwas andres zur Antwort geben als: Irma . . . Was labt mich hier? Warum sitze ich hier, gerade hier, lieber als anderswo? Warum hat diese Formung der Häuser, diese Art der Schattenverteilung, diese Eckenbildung, diese Höhe und diese Tiefe einen so zarten Einfluß auf mich, so etwas wie geheimen Trost und Holdseligkeit? Warum füllen sich meine Augen mit Tränen? Warum bin ich hier wie am rechten Fleck, wie mitten im mir Angepaßten, wie bei mir selbst zu Besuch, behütet, bemuttert, eingeschattet, reifend, fruchtend, geschwellt vor Heimat und Sicherheit, wohlbehaglich durch und durch? Ja, wenn ich diesen Trunk ansetze und heruntertrinke, so fühle ich: ich habe sie selbst getrunken, ich habe mich an ihr gelabt — wie es mein eigener Atem ist, der in Blasen über meinen Gaumen prickelt, so habe ich mich mit ihr vereinigt . . .

Wirt: Noch ein Bier gefällig?

Drosmin (nickt): . . . mit ihr vereinigt. (Der Wirt geht mit dem leeren Glas, Marie nimmt seine Stelle ein)

Drosmin: Fürwahr, ich bin unbeschreiblich glücklich!

Marie (leise): Ihr sprecht in einer Art, daß jedes Mädchen sich glücklich schätzen müßte, so geliebt zu werden . . .

Drosmin: Freundliches Geschöpf . . .

Marie: Ja, Ihr sprecht sehr lebhaft und zugleich sehr gefühlvoll. Manchmal klingt es wie ein Gedicht, ja, wie ein Gedicht, das man singt . . .

Drosmin: Du bist von ihrem Geschlecht. Du bist reizend. Die Frau dieses guten Wirtes, nicht wahr . .

Marie: Seine Tochter, Euch zu dienen.

Drosmin: Ich hoffe, du hast einen Mann oder einen Bräutigam, der dich liebt, wie du es verdienst.

Marie: Ich bin ledig. Ich habe auch keinen Freier.

Drosmin: Deine Haare sind voll und braun. Es scheint, daß braune Haare vollkommener und gleichsam verbundener aus der Kopfhaut hervorblühen als Haare aller andern Arten. Sie passen besser zu menschlichen Wangen, zum menschlichen Nacken — und namentlich, wenn ein zartes Gelb dieser Wangen am Rand den Uebergang aus dem

Rosa und Weiß des Antlitzes zu den unerforschlichen dunklen Haarmassen bildet, wenn die letzten Locken am Hals einen bräunlichen Streifen überwölben, der, aus dem Schatten heraustretend, allmählich weiß wird. (Er zeigt mit den Fingern auf die Stellen, über die er spricht) Das sieht natürlich und gutgewachsen aus. Auch Irma hat solche Haare, und so ähnlich gehen sie in ihre Wangen über, ihre Ohren gleichen blassern, matter glänzenden Haarringelchen. (Marie neigt ihre Wange fest an seine Hand, die ihr Ohr berührt, preßt diese Hand zwischen Wange und Schulter ein)

Drosmin: An euch Mädchen ist vieles zu bewundern.

Marie (steht ihm jetzt so nahe, daß sie die Aussicht auf den Platz verdeckt. Er schiebt sie mit der freien Hand sanft zurück)

Drosmin: Das nicht. Hier geradeaus muß ich sehn. . . .

Marie: Wohin denn, gnädiger Herr?

Drosmin (will seine Hand losmachen, die sie mit dem Gewicht ihres Kopfes festhält): Du bist sehr schön. Ich wünsche dir jemanden, der dich sehr lieben kann, und der gar nicht bemerkt, wie glücklich er dich macht. So glücklich machst du ihn . . . (reißt seine Hand los)

Marie (traurig): Ihr kränkt mich. Was habe ich Euch getan?

Drosmin: Ich will dich nicht kränken, keinen Menschen, kein Mädchen ganz besonders. Kann ich mehr für dich tun, als dir sagen, daß dieser Kopf, diese Brust, diese Hüften . . . (Er lacht plötzlich laut auf)

Marie: Warum lacht Ihr so plötzlich? Und immer noch?

Drosmin: Du mußt verzeihn. Aber während ich so mit dir sprach und dich ansah und von hier aus deine Körperteile mit dem Finger bezeichnete, über die ich reden wollte . . . da neigte sich urplötzlich aus deinem Leib heraus ein andrer, neigte sich zur Seite hervor, verdeckte die Gasse neben dir, borgte vielleicht seinen Stoff aus dem Dunkel dieser Vorübergehenden, du hattest da zwei Köpfe, vier Schultern, vier Arme, zwei Gestalten bis an die Hüfte und das deutlichere dieser beiden Schattenbilder, ja es war das deutlichere, stellte meine Geliebte dar. Ich sah sie ganz deutlich. Es ist vorbei . . . Das war aber komisch (lacht weiter) . . . so am hellen Tag . . .

Marie (weint): Es ist vorbei. (Der Wirt tritt dazwischen mit dem Bier)

Drosmin (zurückgelehnt): Das alles ist höchst wunderbar. Und in meinem Herzen ist ein so seliges Gemisch von Abspannung und Frische zugleich, daß ich meine, ich könnte gleich einem guten Dutzend solcher Phantasien jetzt das Leben zeugen . . . Gute Sonne, gewiß bin ich ein Sonntagskind, ich habe eine Kraft und einen Frieden in mir, daß ich bald anfangen werde, mich zu schämen, wenn nicht ein Unglück mit mir geschieht. Ich laure hier, ich warte, aber das stärkt mich nur, statt mich zu ermüden. (Leise Klänge werden aus der Wirts-

stube vernommen) Ah, Musik, das kommt zur rechten Zeit. Man sagte mir, daß sie das Dunkelste in der Brust aufzulösen versteht und in etwas Neues, in Kristalle ihrer eigenen Art überführt. So wie der galvanische Strom Stoffe entkettet und am andern Pol nach seiner Idee zusammenkettet. Die Gebilde sind gleich unverständlich vorher und nachher, aber in der Bewegung und Veränderung mag etwas liegen, was unsrer Klarheit näher kommt als das Trübe vorher, das Trübe nachher . . . Was für eine Art Musik ist das?

Der Wirt: Euch zu dienen, es ist ein Bub mit einer Ziehharmonika, der meine Gäste belustigt. Er spielt und singt.

Drosmin: Heiß ihn näher kommen und vor mir singen.

Der Krüppel (mit seiner Harmonika, vom Wirt gerufen, kommt aus dem Lokal, geht über die Bühne und setzt sich an den leeren Tisch, links ganz in die Ecke. Er spricht zu seinem Spiel):

Was galt je und heute
Mir der Erde Pracht!
Nur für reiche Leute
Ist das Licht gemacht.

Ach, wer näher hörte,
Wär ein froher Held.
Doch mein Hören störte
Schon wie Lärm die Welt.

Manchmal hör ich Töne,
Goldne Melodien,
Ahnungsreiche, schöne,
Fern vorüberziehn.

Und in meinem Strudel
Feucht ins Bettlertum
Paßt nur ein Gehudel,
Und ich dudle drum.

Düo, düo, dudel,
Rumdi, krumdi, schrumm —
Paßt nur ein Gehudel
Klägliches Gebrumm.

(Er spielt weiter. Die Melodie ändert sich allmählich, bis)

Drosmin (sich erhebt und einfällt):

Wenn dein Schicksal auch arm gefallen ist,
Mußt du nicht verzagen —
Etwas, was in uns allen ist,
Wird dich höher tragen.

Auch ich war von vielem Gram verhängt
Wie ein schlechtes Wetter,
Nun hat sich die Liebe durchgedrängt
Mit hellem Strahlengekletter.

Selig wie guter Geister einer
Schweb ich durchs Tal,
Nichts ist kräftiger, nichts ist reiner:
In mir badet der Wasserstrahl.

Der morgennasse Wald, von Feuchtigkeit gekämmt,
Jeder Zweig geordnet zum Strauß.
Ich fliege entlang; nichts, was mich hemmt,
Bis ins Försterhaus.

Der Sonnenaufgang ist mein Spiegelbild,
Mein Blick der tauige Berg.
Jedes nützliche Tier trägt mein Siegebild,
Ich führe das fromme Werk.

Ich habe die hohen Viadukte gebaut,
Lange Beine aus Eisennetz,
Darunter Dörfer, wohlriechendes Kraut,
Gestreut nach meinem Gesetz.

Was kann man mehr genießen
Als erfüllter Liebe Glück!
Sie duftet mehr als die Wiesen,
Strahlt schöner als Tau zurück.

Nur an Eine entzückt im Denken gehn,
Von ihr abhangen —
Was befällt mich? Was will mir geschehn?
Wohin will es gelangen?

(Er macht einen Schritt, bleibt so stehen. Die Melodie ändert sich nochmals)

Marie (schmachtend):

Ich versteh ihn nicht.
Wüßt gerne, was er spricht.

Besondres sicherlich
Ist es. Doch nichts für mich.

Es freut mich doch.
Aber es hat ein Loch . . .

Er ist ein schöner Mann,
Und wie er blicken kann!

Schaut er auf mich sich um,
Ich wär ihm dankbar drum.

Der Wirt (starrend):

Bequem ists, so zu stehn
Und in die Welt hin sehn.

Man hört so allerlei,
Und ist so frei
Und denkt sich nichts dabei.

Ist es auch nichts zum Leben,
So ists was andres eben.

Was steh ich hier herum,
Es wird mir schon zu dumm.
(Ab)

Marie (im Abgehen):

O dreh dich noch herum,
Ich liebe dich darum. (Ab)

Krüppel:

Ich hudle, sudle dumm
Mein klägliches Gebrumm

Drosmin (setzt sich ruhig wieder in seinen Sessel):

Mir winkt aus dem Gesumm
Die eine Stimme — stumm.

(Die Musik ist zu Ende)

— — — — — — — — — — — — — — —

Bazar am Zoo / von Rudolf Kurtz

Theaterausstellungen sind keine akademischen Seminare. Man will Geschichte anschaulich erleben, will genießerisch von dem Wandel der Bühne und der Schauspieler ergriffen sein, von all dem, was im Wellenspiel der Zeit heraufsteigt und versinkt. Ein erregungsfähiges Gehirn soll eine Atmosphäre von Licht um diese toten Dinge gebreitet haben, die still und vergilbt im Dämmer der Archive ruhten.

Die berliner Theaterausstellung von 1910 aber entleert die Schachte der Bibliotheken, bedrängt den Betrachter mit Wällen von Manuskripten, Erstdrucken, Schriftproben, Bildern — die unabsehbare Flut von Papier benimmt ihm alle Hoffnung, einen lebensvoll begrenzten Eindruck davonzutragen. In peinvoller Verwirrung starrt der Laie auf die in den Vitrinen ausgebreiteten Dinge: er fühlt sich verpflichtet, sich aus diesen umhergestreuten Erinnerungsfetzen — die vielleicht einen gut inszenierten Eindruck bestimmter und abgetönter herausarbeiten könnten — ein plastisches Bild des Theaters aufzubauen. Wir waren gekommen, um uns von einem leuchtend bewegten

Bühnenspiel ergreifen zu lassen: und man versetzt uns ein dürres Buch — nein, nicht einmal das, sondern nur einen Schwarm kaum geordneter Blätter. Aufs höchste verwundert konstatiert man nach dem Katalog, daß Gelehrte wie Erich Schmidt, Berthold Litzmann, Oskar Walzel, Hans Devrient, Praktiker wie Berger und Martersteig zu diesem künstlich verwirrten Archiv in Beziehung stehen. Das Gefühl eines sorglos zusammengeschichteten Antiquariatslagers schlägt über einem zusammen, und man fühlt sich sicherer, selbständiger, wenn der Katalog die Notiz ‚Verkäuflich' bringt. Alles kreist herum, ohne von einem wahrnehmbaren Mittelpunkt dirigiert zu sein, Material, Material, überall Material! Im übrigen würde es über den gewählten Gesichtspunkt hinausgreifen, wenn prinzipiell erörtert würde, ob es dem Zweck der Ausstellung entspricht, die szenische Entwicklung in eine Lokalgeschichte der Bühnen zu zerreißen, die unter einander und in sich durch keinerlei historischen Aufbau nahegebracht werden. (Darüber vielleicht bei Gelegenheit.)

Ein lichterer Himmel scheint über die Darbietungen zur zeitgenössischen Theatergeschichte. Martersteig in Cöln hat vielleicht das Deutlichste, für die Orientierung Zweckmäßigste geschickt, was die ganze Ausstellung überhaupt aufzuweisen hat. Aber auch andre Stadttheater bleiben kaum zurück. Auf alle Fälle beweisen sie — in den Grenzen der Ausstellung — daß sie sich in ihren szenischen Mitteln nach Umfang wie Qualität weit über das theatralische Niveau der Kreishauptstadt erheben, welche der Katalog als Berlin serviert. Deutsches Theater wie Lessingtheater haben es vorgezogen, sich von diesem ununterschiedenen Chaos nicht nivellieren zu lassen und sind fortgeblieben — obschon Brahms Name im Ehrenkomitee steht.

Die innere Zusammenhanglosigkeit degradiert die Ausstellung von vornherein zu einem Kuriositäten-Show, in dem ein paar Dinge von spezifischem Eigenwert den Laien interessieren können, Dinge, die Erinnerungen an große und geliebte Menschen ausstrahlen. Ein paar Dekorationsentwürfe Goethes, Autogramme, ja selbst der braunrot bezogene Regiestuhl, dessen Bequemlichkeit Kotzebue einst bitter ärgerte. Auch der Brief Kleistens an Goethe — „auf den Knieen meines Herzens" — jene unschätzbare und von allen hier ausgebreiteten Dingen am stärksten mit melancholischen Erinnerungswerten beladene Reliquie ist zwischen andern vergilbten Papieren eingepferchte. Ah! diese stumpfen Gehirne, die ohne Sinn für die individuelle Besonderheit einer Sache sind und alles mit derselben gleichgültigen oder aufs höchste interessierten Miene anbieten, unfähig, sich in die Seele eines ergriffenen Menschen einzufühlen. Manches stofflich ganz Interessantes fällt beim Schlendern auf: Kainzreliquien, Ifflands legendärer Erbring, hübsche Kostümbilder. Aber das liegt alles wie auf einem schlecht arrangierten Buffet, wo einem die Dissonanzen den Appetit

verderben. Das Reelle bleibt allein die gräuliche Kunstmusik — untermischt mit Blechpfeifen — die einem unentrinnbar einen Five o'clock bei Tietz suggeriert.

Man entreißt sich der historischen Abteilung und steht aufatmend in einer hellen geräumigen Markthalle, in der die dem Theaterbetrieb benachbarten Gewerbe ihre Waren anbieten. (Uebrigens erstrecken sich diese Benachbarungen über ansehnliche Breitegrade.) Zumindest herrscht hier eine gewisse logische Sauberkeit; die Eindrücke laufen nicht durcheinander. Diskrete Parfums weiten angenehm die Lungen, lächelnd blickt man auf ein paar geschmackvolle Corsagen, auf ein paar stilvolle Gewänder, die reizvoll gelagerte Mannequins behüten, und wenn man dem Pianola zu widerstehen vermag, kommt man zu ganz netten Eindrücken, wie sie das K. D. W. kaum besser zu vergeben hat. Hätte man diesen geübten Regisseuren doch auch das Arrangement des historischen Antiquariats überlassen! Sogar Laxativmittel wissen sie einem menschlich näher zu bringen. Es wäre doch eine gewisse Einheit dabei herausgekommen: dieser ganze papierene Enthusiasmus wäre auf den Pianolastil abgestimmt worden, und ich hätte nicht mit einem ganz leeren und dumpfen Gehirn davonzuschleichen brauchen, mit diesem schrecklichen Gefühl, das aus Seminarerinnerungen, Panoptikum und stillosem Bazar zu gleichen Teilen gemischt ist.

Weihnachten / von Peter Altenberg

Er versenkte sich ganz in ihr Wunsch-Leben, in diese Träumereien von unerfüllten kleinen Realitäten. Nie äußert man es, außer durch ein unaufhaltsames Verweilen vor Schaufenstern oder in Geschäftsläden, durch einen fast hysterisch-melancholischen Blick auf den geliebten Gegenstand oder durch die schüchterne, beklommene Frage, was er koste?! So erstand er denn für sie eine japanische Bett-Wandmatte, strohgelbes Geflecht mit braunen und rostroten eingewebten Flecken. Ferner einen bosnischen handgewebten Blusenstoff, kornblumenblau mit malachitgrünen Fäden. Ferner einen großen französischen Parfümzerstäuber aus Nickel, für Menthol-Franzbranntwein; ein kaltes Bad, ohne zu baden, wenn man den ganzen Leib damit anstäubt! Ferner eine Zigarettenschachtel aus sibirischer Birke, viereckiges Format, für fünfundzwanzig Zigaretten Inhalt. Ferner eine Schachtel Schreibfedern und zehn riesig dicke chinesische Rohrfederstiele dazu, federleichte. Und viele andre erfüllbare Träume ihres Daseins. Er schuf einen Einklang seiner eigenen Welt und der ihren. Er schenkte ihr nur das, was in gleicher Weise sie erfreute, es zu bekommen, ihn erfreute, es zu geben! Es war also ein Akkord verdoppelten Genießens! Und dann schrieb er: „In Deinem Namen zwanzig Kronen gespendet der Kinderschutz- und Rettungsgesellschaft für die mißhandelte zwölfjährige Maria B." Da fühlte sie: „Siehe, wir haben einen vollständigen Familien-Weihnachtsabend —."

Der ruhige Hain / von Ernst Lothar

1

So abendliche Freude ist in mir,
Der Himmel sprüht, es singen Baum und Quellen,
Daß meine Seele, von besonnten, hellen
Traumländern leicht umhegt, Glanz ist und Zier.

Gottvater spielt mit vielen kühlen Bällen
Ein Spiel am stillen Zelt. Wir aber, wir
Sind wie die Kinder ruhig, nun sich hier
Dem müden Tag der Abend will gesellen.

Es hat ein Weg zu seinem Ziel gefunden.
Erbebend lausch ich. Ist dies Wunder mein,
Daß sich aus Rosen flicht das Band der Stunden

Und dieses Herz so lächelnd soll gesunden?
Ganz nahe fühl ich einen guten Hain,
Drin Blumen werden aus den tiefen Wunden.

2

Nun die Gärten schlafen, Glocken läuten,
Himmelblaue Glocken, leicht und hell,
Kommt die Nacht, ein freundlicher Gesell.
Schöne Nacht, was willst du mir bereiten?

Duft und leise, windverwehte Kühle
Windet ihren Abendkranz zum Traum.
Alles still schon. Selber ahn ich kaum,
Wie beglückt ich mich und ruhig fühle.

Gleichklang, lautlos, friedevoll, bewegt
Eines Herzens nachtgebundne Flügel
Und, ein Vogel, singts, wenn es noch schlägt.

Nur der See, der mondlichtsilbern schäumt.
Und verwundert schau ich so im Spiegel
Einen stummen Mund, den Lächeln säumt.

3

Zu tief vom Lenz umleuchtet war der Gang
Der frühen Feste, zu entflammt der Farben
Von selber stets erneute Glut: sie starben,
Da hinter ihnen Tor und Weg versank.

Doch leicht und lange gaben jene Garben
Jauchzenden Sinnen sich; zu leicht und lang.
Denn was aus ihnen blühte, wurde bang
Und ihre Früchte, ausgereift, verdarben.

So ward, vom Fest zur Träne hingeführt,
Dies Herz ganz stumm und es vertraute nicht,
Daß sich ihm neue Sterne noch versparten;

Bis Ruhe zu ihm kam: nun aber flicht
Es wieder bunte Kränze, schlägt und spürt
Das Band des Abends um die fernen Fahrten.

Aus einem Gedichtbuch, das bei R. Piper & Co. in München erscheint

Die Robe / von René Schickele

Sicher werde ich sie in Jahren weniger vergessen haben, als manche Menschen, die mir heute interessant, großherzig und charaktervoll erscheinen. Ich will sie beschreiben.

Es sei vorausgeschickt, daß Pierre Wolff in schönem Französisch ein ziemlich undramatisches Schauspiel für wohlerzogene Menschen schrieb, dem der Schneider Redfern feurige Zungen lieh. Die Comédie Française führte es auf. Es heißt: ‚Marionettes' und spielt sich in vier Roben ab.

Die erste war aus grauer Seide und schloß eine sanfte und schüchterne Frau ein: schmucklos, über einem etwas viereckigen Korsett. Sie zog lange straffe Falten um die Knie, wenn die Frau des Hauses sich setzte. Es war eine schöne, eine teure Robe, von einem guten Schneider gearbeitet, der sich die anspruchslose Häuslichkeit der Dame zu Herzen genommen hatte. Der Gatte der Frau sagte ihr, daß er sie nur des Geldes wegen geheiratet habe, daß ihre Verehelichung eine Erpressung gewesen sei, begangen von seiner eigenen Mutter, in idealer Konkurrenz mit ihr, der Gattin, die ihn um jeden Preis seines Namens, seiner gesellschaftlichen Stellung wegen an sich gerissen habe. Ich gebe zu, wir sind verheiratet, betonte er. Aber er, ein Edelmann, erkläre, daß er die Konsequenzen ablehne. Die Frau, die kleine Bürgerin, weinte und schrie Liebe, selbstlose, nichts als Liebe verlangende Liebe. Die Robe zog hilflose Grimassen: sie bot sich dem Wüterich dar — treu und geschlossen von den Fußspitzen bis unters Kinn. Und der Mann ging zu seiner Geliebten. Und er verreiste mit ihr.

Die Bühne stellte — für die zweite Robe — einen Salon voll schöner Toiletten dar. Bunte Frauenkleider stolzierten eine Treppe hinunter und kamen von den untern Festsälen in erfreulichen Umzügen die Treppe herauf. Aber dann kam sie: strahlend um eine entblößte Frau gegossen, über ihre Gestalt jubelnd, schreiend, außer sich . . . von dem Verlangen, von der Sicherheit, zu gefallen. Aus dem dunkeln Zuschauerraum stieg ein Seufzer der Bewunderung. Wir starrten ergriffen . . . Es war ein schweres Gewebe, ein Panzer aus schmiegsamen Goldstickereien um eine hohe, federnde Gestalt. Es setzte in einer kurzen

Pfauenschleppe an und schoß mit einem Satz über die Knie die feingedrehte Gestalt hinauf, umspannte die runden schmalen Hüften, preßte sich unter den hohen Gürtel und stieg engangeschmiegt über die eine Schulter. Sie ließ die ganze andre Hälfte der Büste frei. Das Kleid leuchtete über einer Tunika aus fleischfarbenem Musselin, die über Brust und Schulter gestrafft war und faltenlos über die Knie niederhing. Im hochgetürmten Haar stand kriegerisch ein Büschel Reiherfedern.

So sah der von seiner vierwöchigen Reise zurückgekehrte Gatte die Befreite zum ersten Mal wieder. Zuerst rieb er sich die Augen. War das seine Frau? Dann wurde er böse. Madame, Sie sind meine Frau! Dann begann er, um sie herumzustreichen. Sie entzog sich ihm. Aber kurz bevor der Vorhang fiel, versetzte sie sich ihm: ganz. Sie lief von ihm fort und beugte sich über das Treppengeländer, in einer stürmischen Bewegung, die ihren Rücken streckte, die eine bloße Schulter hervordrängte und ihre Hüften bog. Sie winkte den Gästen zu, die die Treppe hinuntertollten, und der eine Fuß war ein wenig gehoben. Hinter ihr im Zimmer stand der Gatte und überblickte sie.

Darauf trug die dritte Robe ein viel ruhigeres Wesen zur Schau. Der große Schlag war geführt. Jetzt wartete sie unter fortwährenden, aber sehr gemilderten Reizen das Ergebnis ab. Malvenfarbener Tüll mit gedämpften Silberstickereien. Das ist Treue, die, ihres Wesens bewußt, die Treue des andern pflegt. Keine Liebe, die sich gibt, wie sie gerade ist, sondern jede Stunde begehrenswert sein will. Schon lebt ein junger Mann, der alles täte, um sie zu gewinnen. Der Gatte überrascht sie am Telephon. Nun rast er. Nun schlägt er sie fast, die er kalt zurückwies, als sie noch die erste Robe trug. In heulender Verzweiflung läuft er davon. Sie ist glücklich: endlich liebt er sie.

Die vierte Robe war ein lose sitzendes Interieurkleid. Der Vorhang ging nur auf, um kurz vor diesem Kleid zu fallen. Es hatte nur zu sagen: Die Ehe ist gerettet.

Was wir da in der Comédie Française sahen, war nicht nur eine Schneiderreklame, sondern eine psychologische Ausführung, die niemand erstaunte, obwohl Pierre Wolff sich um die Vertiefung einer Kalenderweisheit sehr bemühte; die man sich aber entzückt gefallen ließ, weil Redfern sie mit neuen und wunderschönen Beispielen belegte.

Es ist nicht gut für einen Schneider, wenn das Drama zu sehr packt. Es lenkt die Aufmerksamkeit ab. Pierre Wolff ist der ideale Librettist für Schneider. Er unterhält die Anspruchsvollsten, ohne sie jedoch für seine eigenen egoistischen Zwecke auszunützen. Er läßt seinem Mitarbeiter ein redlich Teil. Und da gute Schneider zuverlässiger sind, als selbst die besten Dramatiker, ist dem gut so und soll dem so bleiben. Das Risiko eines Theaterbesuchs wird verschwindend gering. Wenn der Dichter versagt, redet um so deutlicher der Schneider.

Kasperletheater

Die Vertrauensperson / von Stille

Der Theaterdirektor am Pult, versenkt in die Lektüre eines Büchleins: ‚Wie werde ich moralisch?‘, das er ab und zu mit den Bekenntnissen des Heiligen Augustinus vertauscht. Der Direktor trägt einen Büßer-smoking. An der Wand hängt ein Plakat mit der Inschrift: Frauen von unzweifelhaft zweifelhaftem Ruf ist der Eintritt verboten! Im Zimmer sind alle Türen sperrangelweit geöffnet. Vor der Türe, die in das Bureau des Personals führt, erscheint alle Viertelstunde die Sekretärin mit einer Kontrolluhr und sieht nach, ob der Direktor sich noch an seinem Platze befindet. Von Zeit zu Zeit erhebt sich der Direktor, ruft den Bureauchef aus dem Zimmer nebenan, wirft sich neben ihm auf die Knie und betet laut einen andächtigen Bußpsalm. Uebrigens sind sämtliche Sitzgelegenheiten üppigern Charakters, wie Chaiselongues und Clubsessel aus dem Zimmer entfernt und durch Holzschemel ersetzt, auf denen man beim besten Willen nicht — aber das gehört nicht hierher.

Die Vertrauensperson (sehr schicke, hübsche Künstlerin tritt ein): Verzeihung, könnte ich Herrn Direktor einen Augenblick allein sprechen?

Bureauchef: Nu, Direktor, wie wärs mit 'nem kleinen Rückfall?

Direktor (ruft): Hilfe, Rettung! (Die Sekretärin erscheint) Fräulein, Sie sind meine Zeugin. Sie werden mir bestätigen, daß diese Dame bei mir eingedrungen ist.

Vertrauensperson: Aber das ist ja empörend. Ich bin außer mir. Ich bin wütend. Ich verlasse sofort diesen Raum.

Direktor: Das dürfen Sie nicht. Sonst heißt es wieder, daß eine Dame in sichtlich erregtem Zustande mein Zimmer verlassen habe. Also, lieber Bureauchef, liebe Sekretärin, lassen Sie mich einen Augenblick mit diesem Fräulein allein. Wenn sie mir was tun will, schrei ich.

Bureauchef: Doßer wird er schreien. (Beide ab)

Vertrauensperson (mit Blick auf die offenen Türen): Aber hier ziehts ja.

Direktor (melancholisch): Ihr sprecht von Zeiten, die vergangen sind. (Merkt, daß er sie mißverstanden hat) Ach so, Sie meinen, weil die Türen offen sind. Ja, ich brauche jetzt die Politik der offenen Tür. Sie wissen doch, daß ich verurteilt bin . . .

Vertrauensperson: Unberufen!

Direktor: Oh nein, ich habe Berufung eingelegt. Aber gerade darum muß ich mich jetzt sehr in acht nehmen.

Vertrauensperson: Bitte, ich werde Ihnen jede gewünschte Konzession machen.

Direktor: Das kann ich brauchen. (Schließt die Türen) Also, was steht zu Diensten?

Vertrauensperson: Gestatten Sie, daß ich mich vorstelle. Eulalia Mäklig, früher Salondame, jetzt Leutnant in der Rechtschutztruppe der Deutschen Bühnen-Genossenschaft und Oberleutnant à la suite der Schauspielerinnen-Heilsarmee. Man hat mich zur Vertrauensperson Ihres Komödienhauses gemacht. Ich habe mit Strenge darauf zu sehen, daß hier weder vom Direktor noch von den Mitgliedern die Grenze der Moral auch nur um Haaresbreite überschritten wird. Also, hüten Sie sich! Der Schauspielerinnenstand empfand Ihre Moralauffassung bisher als eine einzige Ohrfeige.

Direktor: Sehen Sie, Fräulein, das ist nicht nett. Nun reden Sie auch noch von Peukert. Aber glauben Sie mir, ich bin schon so moralisch, daß ich das männliche und weibliche Geschlecht nicht mehr unterscheiden kann.

Vertrauensperson: Das werde ich Sie wieder lehren. Natürlich nur, damit Sie der Versuchung noch besser auszuweichen wissen. Und nun die neue Hausordnung. Alle hübschen Frauen, die hier engagiert sind, werden nach Ablauf ihrer Verträge entlassen.

Direktor: Um Gottes willen! Man muß doch . . .

Vertrauensperson: Herr, sind Sie Ihres Lasterlebens noch nicht müde? Wollen Sie auch gegen meine Verordnungen Berufung einlegen? Die Funktionen der entlassenen Damen gehen natürlich sämtlich auf mich über: Rollen, Gagen und so weiter . . .

Direktor: Mein Gott, ich habe ja den besten Willen. Aber Sie scheinen so streng. Und wenn ich Ihren Ansprüchen nicht genüge?

Vertrauensperson: Dann wende ich mich ans Rechtsschutzbureau.

Direktor: Gnade! Schonung!

Vertrauensperson: Oh, ich bin noch nicht fertig. Sie werden sich jetzt täglich nachmittags mit mir einschließen. Sie werden mir sämtliche pikanten Anekdoten erzählen, die hinter den Kulissen Ihres Theaters kursieren — damit ich den Mitgliedern die Verbreitung dieser Anekdoten verbieten kann. Sie werden mich in den Kniffen unterweisen, mit denen Sie diese armen, bisher rechtsschutzlosen Mädchen betört haben — damit ich Bescheid weiß und meine bedauernswerten Kolleginnen warnen kann. Sie werden mir Ihren Bureauschlüssel übergeben, damit keine andre zu Ihnen hinein kann — nur ich, die Vertrauensperson.

Direktor: Sie sind eine Heilige. So schwöre ich Ihnen denn, daß Sie von mir jeden Schutz erwarten können.

Vertrauensperson (wütend): Sind Sie verrückt? Ich bin da, um andre, nicht um mich selbst zu schützen.

Direktor (begreift): Ach so. Na, denn auf Wiedersehen heute abend um sechs Uhr — zum ersten gemütlichen Moralstündchen. Legen Sie Wert darauf, daß die Sekretärin zugegen ist?

Vertrauensperson: Fatzke. (Sie rauscht ab)

Direktor (klingelt. Der Bureaudiener kommt): Die Dame wird künftig ungemeldet vorgelassen.

Rundschau

Ysbrand

Diese Tragikomödie spielt in der Nähe von Amsterdam; sie gehört in die Nähe von Ascona. Ihre Atmosphäre ist die von vegetarischen Volksspeisehallen. Sie ist die bretterne Rechtfertigung derer, die die Schönheit in Aktphotos („unterm Blütenbaum") suchen und sie durch den Massenkonsum von Spinat und Papierservietten züchten wollen; sie muß das Hohelied aller Naturmenschen werden, die christusbärtig und barfuß durch die Weltstädte laufen und das bischen Hohn, das ihnen nachgellt, für ihre Passion halten.

Solch weniger als sonderbarer Schwärmer ist der verflossene Hauslehrer Ysbrand de Raaf. Nachdem er in der Vorgeschichte die Frau seines Brotherrn — Frauen von Brotherrn verstehen brotlose Hauslehrer immer am besten — aus dem siebenten Himmel heimlicher Liebe durch das Wasser unter die Erde gebracht hat, fällt er erst in ein Fasten, dann in eine Traurigkeit und schließlich armen Verwandten mit seiner Täufertolle, seinem braunseidenen Bußkittel und seinen nackten Hühneraugen zwei Akte lang auf die Nerven und zur Last. Statt daß nun diesem Herrn, der immer den Heiland und Hölderlin im Munde hat, sowie dem verehrten ‚Volk', daß solchem Narren auf der Straße nachlacht, aber ihn auf der Bühne ernst nimmt, ad oculos demonstriert würde, wie viel leichter es ist, ein Tulpen- als ein Menschenfreund zu sein, und wie viel wohlfeiler, einen Sanctus Franziskus von Haarlem zu mimen, als das Tun der Menschen, ihre Notdurft und ihre Notwendigkeit zu verstehen — kurz, statt eine wirklich neue Komödie zu schreiben, verliebt sich Frederik van Eeden in den abgeleierten Kontrast von Seele und Mammon und demonstriert ihn am ungeeignetsten Objekt. Denn die Verwandten haben ganz recht und sind nichts weniger als Philister, wenn sie diesen Vetter, den sie doch miternähren, und der dafür nicht einmal ihrem Geschäft das Opfer von ein Paar Schuhen und eines Scheitels bringen will, im zweiten Akt schonend aus dem Haus schaffen, und ihn erst zurückholen, als ihm im dritten die beliebte Erbschaft aus den amerikanischen Wolken in den Schoß gefallen ist. Nun könnte aus dem Stück immer noch etwas werden, was wir zwar durch die ‚Fahnenweihe' und ‚Hidalla' schon besitzen; aber es wird nicht Ruederer und nicht Wedekind, sondern — Heijermans. Nach einem Familienzank um das Kuratel dessen, der noch gar nicht drunter steht, sondern sehr gewitzt sein Besitzrecht und schließlich so energisch seine Freiheit verteidigt, daß einem besonders eifrigen Cousin der Schädel klafft, wird er dorthin gebracht, wo er schon immer hingehört: ins Irrenhaus. Dort kommt es zum vierten Akt, einem veritablen dialogisierten Tageblattfeuilleton zwischen dem psychiatrischen Routinier von Chefarzt und Ysbrand, der diesem sein

‚Innerstes‘ verrät. Und es ist der letzte und stärkste Einwand gegen den Helden und das ganze Stück, daß dieses Innerste blos ein verwaschenes Gestammel von der Grausamkeit der Welt, dem Martyrium der Sensibeln und ähnlicher Phrasen aus dem billigen Aesthetenladen ist.

Frederik van Eeden soll sonst ein Dichter sein; sein ‚Ysbrand‘ ist weiter nichts als Kitsch mit Weltanschauung. Das Neue Volkstheater aber sollte scharf- und vorsichtiger sein. Mit solchem scheintiefen Zeug verdirbt man den Geschmack des auf seine Art schon gerade genügend versnobten ‚Volks‘ am sichersten.

Harry Kahn

Der Ring der Wahrheit

Um zu der Binsenwahrheit zu gelangen, daß die konventionelle Lüge ein notwendiges Uebel ist, und daß wir, wenn wir schon lügen müssen, leise lügen sollen, hat Victor Auburtin ein dreiaktiges hübsches Theaterstück geschrieben: ‚Der Ring der Wahrheit‘, das im düsseldorfer Schauspielhause seine Uraufführung erlebte. Der Autor nennt es ein ‚Märchenspiel‘ und begibt sich damit aller Logik, ja auch aller Wahrscheinlichkeit. Im Grunde sind die Konflikte innerlicher Natur; allein die psychologische Begründung fehlt, und es ist schließlich das ganz äußerliche Requisit eines Zauberringes, das sie hervorruft. Diese dichterische Voraussetzung muß man dem Autor eben zugestehen: daß es einen Ring gibt, der seinem Träger die Macht verleiht, von jedermann die Wahrheit zu erfahren. Der Kaufmann Ibrahim erwirbt ihn, um ihn seiner Frau zu schenken, vorher aber will er, da er mißtrauisch geworden ist, die Probe machen, steckt den Ring an den Finger und erfährt von seiner Frau die Wahrheit, erfährt, daß sie eine Dirne ist. Darum ersticht er sie. Der Mörder wird vor den Khalifen geschleppt. Dieser läßt sich den Ring geben. Es reizt ihn, die Wahrheit zu erfahren, denn er glaubt nicht so recht (und glaubt es anderseits doch wieder gar zu gern), was ihm die glatten Zungen seiner Höflinge ins Gesicht sagen: daß er weise sei und edel, gut, gerecht, tapfer und allbeliebt. In dem Augenblick, wo der Khalif den Ring am Finger hat, nennen sie ihn dumm, unerfahren, großsprecherisch, feige, schuftig, wahnsinnig. Der junge Herrscher ist entsetzt über den Blick in die Seelen seiner Höflinge; er droht unter der Last der furchtbaren Erkenntnis zusammenzubrechen. Nach diesen und andern Proben dämmert ihm die Erkenntnis von der Notwendigkeit der Lüge. Er vernichtet den Ring. Alles bleibt schön beim alten. Der Weisheit letzter Schluß ist: Es wird weitergelogen. (Aber leise.) Eine traurige Weisheit. Es erscheint mir charakteristisch, daß Auburtin es nicht wagte, anders als im ‚Märchen‘ den Stoff zu gestalten. Er verbrämt seine Fabel mit leicht durchsichtiger zeitgenössischer Satire, mit Schopenhauerscher und indischer Philosophie, mit mystischer Musik und dergleichen. Die Charakterzeichnung ist nicht schlecht, die Umwelt sehr lebendig gesehen. Leider läßt sich der Autor verleiten, weitschweifig zu werden; doch rettet ihn sein Gefühl für das Wesen des Dramas schließlich noch immer vor der Langweiligkeit.

Rhenanus

Aus der Praxis

Patentliste

Klasse 77g. Gebrauchsmuster Nummer 428 007.

Beweglicher Hintergrundvorhang für Theaterbühnen, der über zwei rotierende Walzen läuft.

Johann Trapp, Geisweid.

T. 11 924. 27. 5. 1910.

Annahmen

Josef Kainz: Helena, Tragödie. Leipzig, Schauspielhaus.

Emil Ludwig: Atalanta, Tragische Dichtung. Berlin, Literarische Gesellschaft.

Uraufführungen

von deutschen Dramen

4. 11. Victor Auburtin: Der Ring der Wahrheit, Dreiaktiges Märchenspiel. Düsseldorf, Schauspielhaus.

Arthur Gutheil-Hardt: Diamanten, Vieraktiges Schauspiel. Bremen, Schauspielhaus.

12. 11. Richard Skowronnek: Der neue Compagnon, Dreiaktiger Schwank. Berlin, Berliner Theater.

in fremden Sprachen

Georges Berr und Marcel Guillemand: Die Million, Schwank. Paris, Palais Royal.

Alfred Capus: Der Abenteurer, Vieraktiges Schauspiel. Paris, Théâtre de la Porte Saint Martin.

Francis de Croisset: Das Feuer des Nachbarn, Schauspiel. Paris, Théâtre Michel.

Grenet-Dancourt und Robert Dieudonné: Chou-blanc, Dreiaktiger Schwank. Paris, Nouveautés.

André de Lorde: Der rätselhafte Mann, Drama. Paris, Théâtre Sarah Bernhardt.

Alfredo Testoni: Die Frau Professorin, Dreiaktiges Lustspiel. Mailand, Teatro Manzoni.

Balthasar Verhagen: Marsyas, Drama. Amsterdam.

Zeitschriftenschau

Hermann Dimmler: Die Zukunft der Gesellschaftsbühne. Volksbühne IV, 1.

Georg Richard Kruse: Tamino mit Pauken und Trompeten (Eine Zauberflöten-Studie). Der neue Weg XXXIX, 44.

Paul Landau: Der Schauspieler der Romantik (Ludwig Devrient). Der neue Weg XXXIX, 44.

Willy Landsberg: Stellenvermittlergesetz und Theateragenten. Bühne und Welt XIII, 3.

Paul Mahlberg: Die Frau als Schauspielerin. Masken VI, 9.

Wilhelm Michel: Max Littmann. Bühne und Welt XIII, 3.

Otto Neumann-Hofer: Josef Kainz. Türmer XIII, 2.

Hans Julius Rahn: Vierzig Jahre mit Friedrich Haase. Bühne und Welt XIII, 3.

Hermann Sinsheimer: Das Schattentheater. Masken VI, 7.

Gustav Starke: Erinnerungen an Adalbert Matkowsky. Der neue Weg XXXIX, 43.

Heinrich Stümcke: Die Theaterausstellung. Bühne und Welt XIII, 3.

Johannes Tralow: Dramatisch und theatralisch. Theater II, 4.

Walter Turszinsky: Wir und die Theatergarderoben. Theater II, 4.

Felix Weingartner: Offener Brief an Herrn Richard Specht. Merker II, 2.

Franz Zweybrück: Von Josef Kainz. Westermanns Monatshefte LV, 3.

Engagements

Berlin (Trianontheater): Georg Bergh.

Bremen (Stadttheater): Adolf Peermann 1911/15.

Düsseldorf (Stadttheater): Gisela Havelka.

Meißen (Stadttheater): Alfred Delleveaux.

Stettin (Stadttheater): Hermann Schmelz.

Nachrichten

Max Martersteig, der Direktor der Vereinigten Stadttheater von Cöln, ist als Intendant der leipziger Sadttheater zum Herbst 1912 verpflichtet worden.

Zum Direktor des Nationaltheaters in Christiania ist der erste Charakterspieler und Regisseur Halfdan Christensen gewählt worden.

Die Presse

1. Frederik van Eeden: Ysbrand, Tragikomödie in vier Akten. Neues Volkstheater.

2. Richard Skowronnek: Der neue Compagnon, Schwank in drei Akten. Berliner Theater.

Berliner Tageblatt

1. Das Stück von dem Schwärmer, der in die rauhe Welt nicht paßt und durch die Banalität seiner Umgebung entsetzliche Qualen leidet, erzielte auch in Berlin eine starke Wirkung.

2. Das Stück verspricht im ersten Akt sehr lustig zu werden, hält dieses Versprechen im zweiten Akt nicht ganz und wird im dritten Akt vollends wortbrüchig. Freilich auch sonst brüchig.

Börsencourier

1. Die zwingende Macht, mit der van Eeden seine Forderung aufstellt, die Ehrlichkeit, mit der es geschieht, ist das Wertvolle an dem Stück, das wahrlich nicht als Stück im üblichen Sinne aufgefaßt werden darf.

2. So schnöde hat noch selten ein Autor seinen Plan aufgegeben. So gründlich ist eine Schwankidee noch selten in ein ganz falsches Geleise geraten. Was als Lustspiel begann, als Schwank sich fortsetzte, um in die Posse zu geraten, sank zuletzt noch etwas weiter.

Lokalanzeiger

1. Der Soziologe und Menschenfreund van Eeden, der als Praktiker so kläglich Schiffbruch gelitten hat, ist als Theoretiker ein ganzer Kerl. Nur verlangt die Bühne denn doch in erster Linie künstlerische, nicht künstliche Mittel, um eine neue Heilsverkündung glaubhaft zu machen.

2. Wir werden es mit Genugtuung begrüßen, wenn der liebenswürdige Autor, dem es doch wahrlich an herzenswarmem Humor nicht gebricht, uns in seinem nächsten Wirken wieder an diejenigen Lustspieldichter erinnert, denen noch etwas einfällt.

Morgenpost

1. Van Eeden ist nicht der Mann der Theatereffekte, sein Dialog klingt grob gezimmert, die Vorgeschichte seines Helden ist kunstlos in die Handlung eingefügt. Aber er hat eine Gestalt geschaffen, die im Innersten ergreift.

2. Der erste Akt hat allerlei Ansätze zu einer saubern Arbeit, gibt einige annehmbare Dialogscherze; vom zweiten an wirds aber dermaßen albern, daß man sich weit, weit draußen in einem kleinen Vorstadttheater glaubt.

Vossische Zeitung

1. Der Vorwurf ist nicht alltäglich, das Stück nicht uninteressant, aber der Verfasser ist in der Wahl seiner Mittel nicht sorgfältig genug gewesen und schießt deshalb über das Ziel hinaus.

2. Eine kleine Lustigkeit, ein Anflug von Laune, ein Verdacht von Geschmack hätte mir genügt, aber Skowronnek versagt sich auch den bescheidensten Anforderungen mit einem Eigensinn, als ob es ihm auf eine Belastungsprobe der menschlichen Geduld ankäme.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 47
24. November 1910

Von der Kunst des Theaters / von Julius Bab

Efraim Frisch, weitern Kreisen wohl als Erzähler, intimern Kennern des berliner Theaters auch als ehemaliger Dramaturg der Reinhardtschen Bühnen bekannt, faßt seine theatralischen Erfahrungen und Erwägungen zusammen in einem schlanken Bändchen: Von der Kunst des Theaters, Ein Gespräch (bei Georg Müller in München). Wenn ein Problem durch die Fülle der Tagesereignisse so hell und scharf belichtet und so zahllos erörtert wird wie heute die Aesthetik des Theaters, so werden sich alle Schriftsteller von ausreichender geistiger Bildung und ausreichend starkem und unverblendetem Willen zur Kunst in Definitionen und Werturteilen begegnen, und sachlich Neues zu sagen, wird so bald keinem mehr vergönnt sein. Was diese neue Schrift inhaltlich gibt, das findet sich ziemlich vollständig auch schon in Wilhelm von Scholzens ‚Gedanken zum Drama‘ oder in Dehmels ‚Theaterreform‘ oder in Theodor Lessings ‚Theaterseele‘, in meiner ‚Kritik der Bühne‘ und Kayßlers ‚Schauspielernotizen‘, und die Leser der ‚Schaubühne‘ kennen die vorgetragenen Meinungen etwa aus den tiefgrabenden Ausführungen Harry Kahns zum Münchener Künstlertheater oder aus den Kritiken von Polgar, Handl und dem Herausgeber. Die Dinge, über die sich allgemach alle Einsichtigen einig werden, hat Frisch wieder einmal klar und klug zusammengefaßt. Das ist ein Verdienst — und sicher ein größeres als eine verworren-törichte Originalität um jeden Preis. Aber der Wert liegt bei solcher Neufassung von vielfältig durchgebrochenen Zeiterfahrungen mehr im Vortrag als im Vorgetragenen.

Ueber den reichen Inhalt des Schriftchens können deshalb wenige Worte genügen. Der erste Teil setzt in einem Streitgespräch zwischen Schauspieler und Kritiker mit schöner Unparteilichkeit das innere Recht dieser zwei aufeinander angewiesenen Produzenten gegen-

einander. Der zweite Abschnitt entwickelt eine Definition des Theaters: die Darstellung eines Dramas in individualisierend sinnlichem und doch symbolisch allgemeinem Material durch den neutralen Menschen (Schauspieler) und den neutralen Raum (Dekoration). Der dritte Teil handelt dann vom Raum im besondern und plädiert vortrefflich für die Vorherrschaft des Lichts, durch das allein die Dekoration ‚dramatisch‘, das heißt: mitbewegt und unter das eigentliche theatralische Prinzip gestellt werden kann. Durch geeignete Lichtbehandlung bei großzügiger Anordnung der Massen werde der rechte Grad von sinnlicher Besonderheit und sinnlicher Allgemeinheit gewonnen. Entsprechend wird dann im nächsten Abschnitt vom Schauspieler gehandelt. Scharfsinnig wird der Unterschied zwischen schauspielerischer Persönlichkeit und Person des Schauspielers bewiesen, und Frisch betont, daß das Vordrängen der Person des Schauspielers das Theater im Kern zerstöre, weil es der Schauspielkunst ihren neutral symbolischen Wert nehme und ein (bestenfalls artistisch-technisch gefärbtes) Wirklichkeitsinteresse an die Stelle setze.

Hier ist nur ein einziger Einwand gegen das Inhaltliche dieser Schrift. Und zwar richtet er sich nicht gegen das, was gesagt, sondern gegen das, was verschwiegen und vielleicht auch übersehen wird. Es hängt damit zusammen, daß Frisch schon im zweiten Absatz den Begriff ‚Drama‘ ungeprüft in seine Definition stellt (während er ‚Schauspieler‘ und ‚Dekoration‘ so peinlich zerlegt) und daß er auch jetzt „nicht die geringste Lust zeigt, die aesthetischen Untersuchungen über das, was dramatisch ist, um eine zu vermehren.“ (Solcher Hochmut gegen ernsthafte Geistesarbeit steht der sonst so analytisch intellektuellen Art Frischs sehr wenig an; er sollte das unsern kleinen Caféhausliteraten überlassen, die aus ihrer Verstandes- und Nervenschwäche eine stürmische Tugend zu machen lieben.) Die Folge dieser Unterlassung ist, daß sich das Gleichgewicht der theatralischen Kräfte, das Frisch bislang mit so feinem Gefühl zu balanzieren verstand, in etwas verschiebt: dann allerdings ist die vorgedrängte Person des Schauspielers eine Gefahr für das theatralische Gesamtkunstwerk — aber nicht anders und nicht in anderm Sinne als die vorgedrängte Person des Dramatikers! Auch dem ist eine sprachkünstlerische Schranke gesetzt, die er durch direkten (lyrischen oder didaktischen) Ausdruck seiner Person nicht sprengen darf, ohne die Idee des Theaters zu gefährden. Das ‚Untheatralische‘ ist kein Phantom: es ist die Verwirrung der eigentlich dramatischen Form der Poesie — der Form, die den Dichter gleichfalls in redenden Gestalten ‚neutralisiert‘ — mit andern, lyrisch-rapsodisch-didaktischen. Der Bühnendichter muß durchaus in dem Sinne „für den Schauspieler“ schreiben, in dem der Schauspieler für den Dichter spielt. Und die Persönlichkeit des Schauspielers soll so, und allerdings nur so, aus seinen Gestalten sprechen, wie die Persönlichkeit des echten Dra-

matikers. Das hat Frisch wohl auch nicht anders gemeint. Weil er aber das Drama, das eben auch nur eine Teilkraft des Ganzen und also durchaus bedingt ist, wie etwas in jedem Falle Maßgebendes behandelt, weil er die problematische und antitheatralische Natur vieler, auch dichterisch irgendwie belangvoller Bühnenstücke übersieht, deshalb erscheint seine Betonung schief, und der Anteil des Schauspielers zu Unrecht gedrückt.

Dies ist mein einziger Einwand gegen das Inhaltliche der Schrift, die in einem fünften und letzten Abschnitt noch Vortreffliches über den Regisseur und über die falsche Freiheit der Elemente des Theaters sagt. Ueber die Emanzipationsgelüste des Schauspielers, die die ganze Kulturentwicklung der Bühne zur Stegreifkomödie zurückschrauben und von historisch feinschmeckerischem Snobismus noch verhätschelt werden (wobei nur hinzuzufügen ist, daß nach andrer Richtung die absolute Freiheit des Dichters dem lebendigen Theaterorganismus ebenso gefährlich wird). Aber Frisch setzt immer Drama gleich Theaterwerk und alles künstlerisch Gedichtete mit Bühnenambitionen gleich Drama; und übersieht so die nicht minder unverbrüchliche Gebundenheit des Dichters an den Sinn des Theaters, das ebensowenig bloße Poesie wie freie Mimik ist. Im übrigen ist die Schrift voll beruhigender Prägungen, wohltätig erleuchtender Scheidungen, furchtlos gründlicher Wortauflösungen — sachlich und phrasenfrei. Also ganz gewiß eine gute und sehr empfehlenswerte Schrift. Aber im Sinne persönlichen Ausdrucks, im künstlerischen Sinne doch kaum eine geglückte Schrift.

Ich sagte, es müsse mehr auf den Vortrag als auf das Vorgetragene in solchem Falle ankommen. Nun, Frisch steckt seinen Vortrag in die Form des Dialogs. Der philosophische Dialog hat aber eine unendlich gestufte Skala, von Platos ganz künstlerischer Lebendigkeit bis zu den nur blaß konturierten Unterrednern Oscar Wildes etwa. Frisch bleibt in einer unglücklichen Mitte stehen: er setzt mit einer ziemlich gedichteten Gesellschaftsszene ein; in dem ersten Zusammenprall von Kritiker und Schauspieler entwickeln sich in der nötigen Beschränkung auf das Typische zwei lebendige Menschen. Dann aber reißt ‚der Schriftsteller' das Wort an sich — und der Sokrates dieses Dialogs ist durchaus kein irgendwie gestalteter Mensch. Er ist einfach der Sprecher des Schriftstellers Frisch. Nur daß er (durch die etwas feierlich steife Tradition philosophischer Dialoge beschwert) nicht dessen feinen, freien, anmutigen Stil spricht. So daß die künstlerische Einkleidung geradezu Quelle einer minder künstlerischen Vortragsart wird.

Wenn ich sage, daß dies vortrefflich geschriebene Buch doch stilistisch ein wenig blaß und physiognomielos anmutet, so muß ich hinzufügen, daß ich dabei an dem sehr hohen Begriff messe, den mir

Frisch selbst von seiner kritischen Darstellungsfähigkeit gegeben hat. Ehe er nämlich Dramaturg bei Reinhardt wurde, schrieb er ein Jahr lang für die kleinen graziösen Hefte des ‚Theaters' von Christian Morgenstern Kritiken. Und da war auf ein paar Dutzend Zeilen das Sagenswerte mit einer eminenten Prägnanz zusammengedrängt, und Epigramme waren geschliffen, die nicht amüsant über die Peripherie der Dinge streiflichterten, sondern ein blendendes Licht mitten ins Zentrum warfen. Ein einziges Beispiel will ich hier geben — schon weil es um seines sachlichen Wertes willen wieder einmal gedruckt werden soll. Es stammt aus einer dreißig Druckzeilen langen Besprechung von Ludwig Fuldas ‚Novella d'Andrea' und wiegt die gesamte Produktion dieses Meisters dreißig Mal auf:

> Kunst kommt von Können, und von Fulda soll der witzige Zusatz stammen: „denn wenn es von Wollen käme, müßte es Wulst heißen." Gewiß, wenn Kunst Seiltanzen ist, so ist der sichere und elegante Seiltänzer der bessere Künstler als der mühsame. Wie aber, wenn einer Seiltänzereleganz und Bravour mimt — aber nicht auf dem Seil, sondern auf dem glatten, aber sichern Parkett! Und weiß es vielleicht selbst nicht. Nach dieser Analogie darf man sich das Verhältnis aller Epigonenkunst zur Kunst ungefähr denken. Einst gab es Tiefen und Gefahren, jetzt gibt es keine mehr, aber die Geberde, als wenn man sie noch immer überwände, sie allein ist geblieben.

Diese Sätze ergründen eines der schwierigsten Probleme der Kunstgeschichte. Der Mann, der solche Sätze prägen, der bei so nichtiger Gelegenheit so Wichtiges sagen kann, ist eine kritische Kraft von seltenem Rang. Daß unsre wackere deutsche Presse sie so gut wie ungenutzt läßt, ist nur eine, aber nicht die geringste ihrer vielen liebenswerten Besonderheiten.

Der schlummerlosen Sonne / von Josef Kainz

Der schlummerlosen Sonne traur'ger Stern,
Der tränenfeucht und zitternd glüht so fern,
Der mir das Dunkel hebt, doch nicht zerstreut —
Du gleichst den Freuden, die Erinn'rung beut.

So strahlt Vergangenes, schön'rer Tage Licht.
Die Strahlen schimmern, doch sie wärmen nicht.
Ein nächt'ger Gram in glänzender Gestalt,
Leuchtend, doch ferne, klar — doch, ach, wie kalt!

Nach Lord Byrons Hebräischen Melodien

Der verwundete Vogel

So hübsch darf bei einem mittlern Talent der erste Akt nicht sein, wenn für weitere drei Akte genug übrig bleiben soll. Wir werden gestreichelt von einer linden Atmosphäre, die sich bald so weit erwärmt haben wird, um ihre Elektrizität in einem erotischen Gewitter zu entladen. Selbst Yvonne, die anmutige fille-mère, und Salvière, der berühmte Schriftsteller, die da harmlos und lustig miteinander schwatzen, müssen dunkel fühlen, was ihnen bevorsteht. Wir wußten es gleich ganz genau, und Alfred Capus ist nicht der Mann, uns aus Gründen der knallenden Ueberraschung irrezuleiten. Er führt uns zu den Dingen, die unausbleiblich sind, auf Wegen, die oft begangen sind, mit einem Temperament, das man versucht ist, träge zu nennen. Er macht aus Yvonne und Salvière ein Liebespaar, und da Salvière und Madeleine bereits ein Ehepaar sind, so ist die Mission des Dramatikers zunächst erfüllt, und wehmutzartes Geplauder hebt an. Es wird nicht ohne Gründlichkeit erörtert, daß es gar nichts nützt, eine Frau von hohem Menschenwert seit sieben Jahren abgöttisch zu lieben, wenn ein Hexlein seine Zauberkünste spielen läßt, und daß unsre seelische Existenz doch wohl auf sehr unsicherer, sehr unseelischer Basis ruht, und daß wir einander allzu grausam verfolgen, und daß dies ein Tal der Tränen ist. Will einer hier, vor den Debatten des Mittelteils, von larmoyantem Gewinsel reden, so übertreibt er in der Sache schwerlich. Die Form der ganzen Komödie und die Musik braucht man deswegen nicht zu unterschätzen. Das alles hat wenig Konsistenz; aber mit Manieren und Geschmack. Woran nur erinnert es von fern? An die frühe Schnitzlerwelt. An die süße Nachdenklichkeit anatolischer Stimmungen. An den Flimmer und Schimmer sentimentaler Dämmerstunden. An Liebeleien, aber die nicht mit Duell und Selbstmord, sondern mit einem Arrangement enden, und auf denen doch ein Hauch von echter Schmerzlichkeit ruht. Diese vier Akte nämlich, die eine so geringe Bewegung haben, bringen gleichwohl in vier deutlich bezeichneten Etappen Yvonne auf dem Wege ihres erotischen Schicksals vorwärts oder vielmehr herunter; und eben daß sie sie herunterbringen, daß es für das arme Kind gar kein Mittel gibt, sich oben zu halten, daß dieses Dasein einmal roh und unerbittlich ist: das hat in dem Autor eine Teilnahme erregt, die sich überträgt, trotzdem oder weil sie sich ganz unauffällig, wie verschämt äußert. Man beachte den Schluß. Die Cousine des Herrn, der Yvonne verführt hat, und Gattin des Mannes, der Yvonnes zweiter Liebhaber war und nach allerlei Herzenswirren

zu seiner Frau zurückgekehrt ist — diese Frau und dieser Mann nehmen von diesem Mädchen Abschied, um es der Pein zu überlassen und selber in den Glanz zu gehen. Aus dem Zusammenstoß zweier Welten hätten Brieux und Bernstein und Bataille, jeder auf seine Art, eine Szene gemacht, in der entweder Tendenzreden geschwungen oder Kulissen erschüttert oder die Tränendrüsen attackiert worden wären. Capus ist ganz lautlos. Bei ihm gibt es keine Taktlosigkeit; man braucht nicht einmal eine zu befürchten. Alles im Leben endet mit einem Arrangement, mögt ihr nun dieses Resultat mit Wut, mit Bitterkeit, mit Lächeln oder mit Lachen hinnehmen.

An dieser sanften Komödie wurde in den Kammerspielen drei und eine halbe Stunde herumgespielt — Zeit genug, um die Orestie aufzuführen. Reinhardt muß geglaubt haben, daß es sich um die letzten Weisheiten der Welt handle, von denen keine Silbe gestrichen werden dürfe. Es ist überhaupt nicht gut, daß er diese Stücke selber inszeniert. So erfreulich es ist, ihn in mancher Szene walten, ihn hier einen poetischen Augenblick illuminieren, dort ein ironisches Licht aufsetzen und fast alle Schauspieler auf die Höhe ihrer Möglichkeit treiben zu sehen: dieser Gewinn wird wieder zunichte gemacht durch den ungeheuern und unangebrachten Ernst, mit dem er auch eine solche Sache angeht. Er pumpt die Lungen voll, als gelte es, ein Zentnergewicht zu heben, und faßt einen Fünfpfünder, den Hollaenders Aermchen auch bewältigen würden. Aus einer so sakralen Aufführung fallen dann wieder völlig die Clownerien, die ein Komiker wie Herr Biensfeldt wirklich nicht nötig hätte. Sonst ist alles gut, besser, am besten. Herrn von Winterstein fehlt nur der letzte, undefinierbare Reiz der Persönlichkeit für Rollen wie den Salvière, in denen er nicht etwa unglaubhaft ist, und die er artistisch bis ins kleinste verarbeitet. Bei Frau Fehdmer muß wieder der Zauber der Dame und alles dessen, was die Dame trägt, für Mängel der Schauspielerin aufkommen. Frau Konstantin dagegen entwickelt sich sogar, höchst selten bei Frauen, zum Charakteristiker. Mit einem schnippischen Ton, einer frechen Linie, einem giftigen Blick durchs Monocle gelang ihr eine Person, die von jeder ihrer frühern Personen unterschieden war. Schade, daß die Rolle so klein ist. So war das Hauptvergnügen die Yvonne von Fräulein Eibenschütz. „Glauben Sie, daß ich eine Bühnenerscheinung bin, das heißt: wenn ich nicht Tragödin werden will?!" hat sie im Stück zu fragen. Wenn Fräulein Eibenschütz auf Julia, Gretchen, Hero und Ophelia verzichtet, dann ist sie nicht blos eine Bühnenerscheinung, dann ist sie ein Bühnentalent von seltenem Wert. Diesmal war sie zierlich, glitzernd, wie

ein Windhauch bewegt, koboldig heiter, aber auch melancholisch und innig, und, auf eine deliziöse Weise, all das durcheinander. Nur im dritten Akt zeigte sich wieder ihre Grenze. Da ist Yvonne schmerzzerwühlt. Herr Salvière glaubts, Frau Salvière glaubts nicht. Capus scheint auf Salvières Seite zu stehen. Hätte er Fräulein Eibenschütz gesehen, so hätt' er sich auf Frau Salvières Seite gestellt.

Erinnerung / von Peter Altenberg

Der Rathauspark duftet von edlen Bäumen und edlen Sträuchern. Es ist kühl und schattig. Aber damals war es eine endlose graue Wiese mit eingetretenen staubigen oder kotigen schmalen Fußwegen. Eines Tages stand eine grüne Bretterbude da, das erste Wandelpanorama in Wien, genannt: Der Rigi. Es roch nach Oellämpchen, und mein Hofmeister und ich saßen in der ersten Reihe auf Strohsesselchen. Der Rigi und alle Seen und Bergesketten zogen an uns vorüber, zu den Klängen eines italienischen Werkels. Dann wurde es allmählich finster, und die Berghotelfenster beleuchteten sich, denn sie waren ausgeschnitten und dahinter Licht. Das gefiel mir. Später machten wir eines Tages die erste Pferdetramwayversuchsfahrt mit, vom Schottenring bis Dornbach. Es fiel mir auf, daß es fortwährend klingelte, was bisher bei den Fuhrwerken nicht zu beobachten war. Man hielt das Ganze für gefährlich und unsicher und glaubte nicht recht daran, daß es sich einbürgern werde.

Die Sonntage wurden in Hietzing bei Domayer verbracht. Es fiel uns angenehm auf, daß unser Vater dem Fiaker, der uns führte, Du sagte und sich in leutselige Gespräche mit ihm einließ. Er kam uns vor wie ein milder Potentat. Die Trinkgelder waren enorm, gleichsam die Belohnung für das vertrauliche Du. Die Rückfahrten vom Lande abends sind das schönste; da schläft man wie ein Toter. Man verflucht den Moment der Ankunft; der Wagen ist das wunderbarste Bett gewesen. Aber jetzt kommt Stiegensteigen, Ausziehen, eine unsäglich beschwerliche Arbeit.

Gebratene Aepfel spielten bei uns eine große Rolle. Alles duftete in den Zimmern danach. Das ist ganz abgekommen. Auch gedünstete Kastanien, goldigglänzend, auf schwarzgrünem Kohlpüree, waren eine Festspeise, die jetzt im Absterben begriffen ist. Die neue Generation macht sich nichts daraus.

Wir vergötterten unsre Hofmeister und Gouvernanten, und sie uns. Die Eltern spielten nur eine zweite diskretere Rolle, traten erst in Aktion bei außergewöhnlichen Ereignissen. Sie waren einfach der Oberste Gerichtshof. Wir lebten ‚romantische Idyllen', deshalb fiel es uns später so schwer, dem realen Leben Genüge zu leisten — — —.

Joachim von Brandt / von Harry Kahn

Peer Gynt in Preußen' hat Julius Bab in der 'Schaubühne' vom 25. Februar 1909 den Helden Moritz Heimanns genannt. Das ist halbrichtig. Mit ebensoviel Recht könnte man ihn einen Don Quixote aus dem Posenschen und mit mehr Recht noch den Kohlhaas des fünften Armeekorps nennen. Von allen diesen großen Figuren der Weltliteratur hat ja Joachim von Brandt einen Zug. Aber ihn auf Grund der äußerlichen Aehnlichkeit des Aggregatzustandes, in dem die beiden sich befinden, gerade auf den 'nordischen Faust' — um Analogie durch Analogie totzuhetzen — festzulegen, das ist, milde gesagt, verfehlt. Was hat mit dem selbstquälerisch-didaktischen Gedicht des Norwegers des Deutschen politisches, im tiefsten Verstand politisches Spiel gemein? Was hat mit Jon Gynts, des Hausierers, Sohn, der nur ein Meister im Zureiten von Lügenziegen ist, der Junker von Brandt, Rittmeister a. D. der fürstenwalder Ulanen und Herr eines musterhaft betriebenen Ritterguts zu schaffen? Nichts. Joachim ist wirklich nicht Peers deutsches Pendant. Nicht einmal sein preußischer Bruder. Im Gegenteil: er ist so etwas wie seine gemeineuropäische Antithese.

Jawohl, auch Joachim von Brandt vergeudet sich. Aber daß er es tut, das ist ja seine Größe, ist ja seine Kraft. Immer bleibt er ja doch er selbst; dank seinem in langer Inzucht gereiftem Blut, dank seiner jungfräulich-herrischen Seele, die Gehorsam zu fordern gelernt hat, aber auch zu gehorchen weiß. Joachim von Brandt kann gar nicht in die ibsensche Trollversuchung kommen, sich „selbst genug" zu werden; wie Siegfried das Fürchten nicht kennt, so kennt er sie gar nicht. Errät sie blos, und wie fein, am männlichen Gegenspieler, dem Doktor Eysen, diesem Lügengeist gleich Peer Gynt; diesem „Leidenfrostschen Tropfen: ein Küglein Wasser, das nicht verdunsten will, ein ängstlich Ding, das sich bewahrt". Und er weiß oder ahnt aus der Intuition adliger Tradition heraus, daß das Weib sich bewahren muß, will es es selbst bleiben und nicht ein Stück des Mannes werden. Aber Joachim von Brandt braucht sich nicht zu bewahren. Joachim von Brandt darf nicht blos, er soll, er muß sich verschwenden. Joachim von Brandt ist ja das Zoon politikon, das gesellschaftliche Tier kat' exochen. Er muß Hände fassen, muß schenken. Frau und Freund: sie geben sich nicht, sie nehmen nicht einmal; fremd bleiben sie ihm, wie Schatten an nächtigen Mauern. Einsam wird er. Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen; und auch seine Seele ist ein springender Brunnen. Nun erwachen alle Lieder der Liebenden; und auch seine Seele ist das Lied eines Liebenden. Und genau wie vor Jahren Einer vor seiner Einsamkeit her in die eisige Menschenferne von Sils-Maria floh, blos um Einsamkeit zu lernen, so sehnt sich zuletzt Joachim von Brandt in die Ruhe des Gefängnisses — nicht aus Menschenfurcht, nicht aus

Menschenfeindschaft, sondern weil er Menschenflucht lernen will, weil er nach Einsamkeitsbegierde verschmachtet. O Einsamkeit der Einsamkeiten, o Unseligkeit aller Schenkenden! Friedrich Nietzsches wahrhaft oedipodeisches Schicksal wiederholt sich an diesem ostelbischen Freiherrn, der sein echtgeborener Enkel ist: auch ihn bringt die Hybris, die ihm im Blute brennt, zu Fall. Allzureich ist auch er; zu sehr rast in ihm der Eros, die schenkende Tugend. Blind rennt auch er an den verwachsenen Hohlwegen vorbei, die allein in Zeiten komplizierter Kultur dahin führen, wo auf sonnüberleuchteter Ebene die Menschheit wohnt; brausend rauscht der wilde Strom seiner Liebe wider die Mündungen der engen Kanäle, durch die das Wirken mit den Menschen und für die Menschen sich heute zwängen muß. Daß der im tiefsten Sinn politische Mensch das, was wir Politik nennen, geschweige es anerkennen zu können, gar nicht einmal erkennt; daß er, nachdem die Individualformen des Du sich ihm versagt haben, die eigentlichste, weil umfassendste Form für seinen innersten Inhalt überhaupt nicht sieht, diese tragische Ironie, das ist der Kern der Komödie ‚Joachim von Brandt'. „Der Staat? . . . Ich weiß nicht, was das ist . . . man tritt ein Rad, damit es sich dreht, und muß es treten, weil es sich dreht, da wird einem ja schwindlig im Kopf." Diese Sätze könnten in Zarathustras Rede „vom neuen Götzen" stehen.

Heimann hat versucht, uns das Problem fühlen zu lassen; es zu gestalten. Aber es ist leider ein Versuch, wenn auch ein grandioser, geblieben; ein prachtvoller Torso. Der Schluß ist ein Verlegenheitsschluß; denn, so oft auf ihn angespielt wird, er geht nicht aus der Situation hervor, sondern ist ein rein zufälliges Akzidens; er hat keine formale Berechtigung. Aber er hat, was schlimmer ist, auch nur eine zweifelhafte psychologische Berechtigung. Meint Heimann wirklich, Brandts seelisches Sein münde nun in die Gesamtheit, weil aus seinem Samen eine Frucht entstanden ist? Ich meine, das ist mehr errechnet als gefühlt. Es ist schön und lebensmächtig, und der große Realist Bernard Shaw brauchte sich dieses Zuges nicht zu schämen, daß Brandt gerade von der falschen, der ungeliebten Frau die Erlösung kommt. Aber es wirkt peinlich und abschwächend, zu sehen, wie Heimann, ich möchte meinen: wider besseres Wissen, seine Skrupel gegen diese abrupte Lösung des Konflikts kurzerhand beiseite schiebt und etwas anflickt, was fatale Aehnlichkeit mit dem ominösen ‚Lebensberuf' hat, mit dem schlechte Romanschriftsteller das wirre Entwicklungsleben ihres Helden abzuschließen pflegen. Wo dieser Schluß ist, beginnt ja recht eigentlich erst das Stück; was Katastrophe sein soll, ist ja erst Konflikt; der fünfte Akt hört da auf, wo der vierte beginnen sollte. Bis hierher ist das Thema außerordentlich folgerichtig geführt: der Staat, die einzige Form, die dem Helden die Möglichkeit gäbe, sein Inneres auszuwirken, entzieht sich ihm, als er endlich auf ihn stößt;

entzieht sich sogar der primitivsten Berührung: nicht einmal Brandts Gegner will er sein; nicht einmal seine Macht will er an ihm auslassen. Brandt ist Luft für ihn, wie für Brandt — solch prachtvoll ironisches Prismenspiel findet sich dutzendfach im Stück — die Menschen, in denen der Staat, dies realste Phantom, allein Körper gewinnt. Nun erst hätte Brandt zu zeigen, daß er auch wer ist; bisher war alles Kinderspiel, nicht ohne das tragisch notwendige Crescendo sogar als Kinderei. Jetzt müßte es sich erweisen, daß das Individuum, mit dem die Masse von Individuen, Staat genannt, nach Belieben schalten zu können glaubt, auch eine Macht ist, eine gleichberechtigte, die Grundmacht sogar. Jetzt müßte Brandt aufstehen und, ein andrer, ein umgekehrter Kohlhaas, um das Recht auf sein Unrecht kämpfen. Wie Jakob zum Engel müßte er zu seinem Widersacher sprechen: ich lasse Dich nicht, Du fluchtest mir denn. Aber statt dessen begnügt er sich mit dem kampflosen (Kinder-) Segen und sein Dichter mit einem totgeborenen Symbol. Ich glaube zu wissen, woher diese Genügsamkeit des sonst wahrlich nicht leicht zufriedenen Dichters stammt. Die kleinbürgerliche Furcht vor dem Pathos, der untragisch-philiströse Positivitätsdrang, die noch immer unsre Zeit beunruhigen und außer der Dramatik auch die größtangelegten unsrer letzten Epika auf dem Gewissen haben, sie haben auch Heimann diesen Streich gespielt. Er ist gar zu klug, um einmal unklug sein zu können; seine Klugheit überschlägt sich selber und reißt sein bestes, sein größtes Fühlen mit zu Grunde. Ein Beweis, unter andern, ist die Sprache seines Werkes, die den gleichen Formprozeß einer das Wortleben fast ertötenden Bewußtheit und Supergescheitheit zeigt.

Man wird vielleicht entgegnen, der Dichter habe gar nicht diese Tragödie schaffen wollen; mithin sei sie ihm auch nicht mißlungen. Dagegen spricht aber nicht nur die ganze Anlage von seines Helden Charakter, sondern vor allem der Umstand, daß das Stück dann zu einer allerdings höchst geistvollen und streckenweise immens schlagkräftigen Zeitsatire herabsänke. Das wäre ja auch nicht wenig. Aber ich zweifle, wohl mit Recht, daran, daß es Heimanns Ehrgeiz ist, ein, wenn auch sublimster Thoma zu sein. Herr Barnowsky zweifelt nicht daran; braucht es als praktischer Theatermann, der weder Bassermann noch Moissi noch die Höflich hat, auch nicht. Die drei würden das Stück wohl auch getragen haben, so tragisch und hintergründig wie es im Buche steht. Mit Abel, dessen Wuchs gerade für den Eysen reicht, Wlach, dessen Eysen überhaupt nicht lebendig gewachsen ist, und Frau Werner, die — für Josephe schon Gewinnst — gut aussah und sich adlig bewegte, mußte er sich, so weit es irgend ging, auf die möglichst helle Herausarbeitung der zeitpolitischen Komödie beschränken. Er tat das, indem er die ersten beiden Akte zusammenlegte, besonders den zweiten stark zerstrich und auch sonst unbarmherzig fast alles, was auf Brandts innere Tragödie weist, wegfegte.

Von Wedekind

Die Büchse der Pandora / von Erich Mühsam

Doktor Schön ist von Lulus Hand gefallen. Die Mörderin ist zu langer Zuchthausstrafe verurteilt. Aber außerhalb des Kerkers leben ihre Freunde, Menschen jedes Alters, jeder Gesellschaftsklasse, jedes Temperaments, die ein Gemeinsames eint: sie alle sind Besessene, zerwühlt von der Sehnsucht nach Lulus Reizen. Ein Kunstturner, ein Gymnasiast, des Toten literarisch ambitionierender Sohn und das im Mutterleibe nicht fertig gewordene Mannweib, und daneben der alte Säufer Schigolch, der Lulu als Kind betreute — und nicht nur betreute. Der durch ihre Besonderheit ins Uebernatürliche gesteigerten Liebe der Gräfin Geschwitz gelingt es mit den abenteuerlichsten Mitteln der Aufopferung, die Gefangene zu befreien.

Die Flucht nach Frankreich leitet die eigentliche Lulu-Tragödie ein, die Tragödie: Der Erdgeist als Spekulationsobjekt. In Paris gerät das Teufelsweib mit seinem verliebten Anhang in die Atmosphäre der modernen Hochstapelei. Börsenjobber, Spielratzen und Lebedamen charakterisieren das Milieu, in dem der Weg über Leichen stets zugleich der Weg zum Glück ist. Casti Piani taucht auf, der großzügige Mädchenhändler (den wir später im ‚Totentanz‘ als den idealistischen Propheten seines Gewerbes kennen lernen). Wie von Hyänen wird Lulu umschlichen; das Geld Alwas, ihres Stiefsohns und Gatten, wird aus ihr herausgepreßt. Denn die deutsche Polizei zahlt tausend Mark für die Mörderin. Rodrigo, der ‚Springfritze‘, will Geld oder er zeigt sie an. Casti Piani stellt sie vor die Alternative: entweder sie läßt sich von ihm einem ägyptischen Bordell zuführen, das fünfzehnhundert Francs bietet, oder — er zeigt sie an, was immerhin zwölfhundert bringt. Schigolch kommt — er will Geld. Ihm wirft sich Lulu zu Füßen. Dem alten Saufbold und Kuppler vertraut sie sich an. Ihm schwört sie sich zu, wenn er ihr fliehen helfe, und er schwört es „bei allem, was ihm heilig ist“, wobei er ihr am Bein hinaufgreift.

London. In einer armseligen Dachbude haust Lulu mit Alwa und Schigolch, eine Straßenhure billigster Sorte. Allerhand seltsame Gäste holt sie sich herauf, und während sie in der Nebenkammer ihre Pflicht erfüllt, fleddern Gatte und Pflegevater den Ueberzieher des Besuchers — Schigolch in philosophischer Gelassenheit, Alwa mit krampfhaften Selbsttäuschungen. Die Geschwitz, unermüdlich in ihrer Leidenschaft, folgt der Geliebten selbst in diese Höhle und wird Zeugin der gräßlichsten Schrecken des Elends. Alwa Schön fällt durch einen Chinesenprinzen, der sich weigerte, Lulus Gunst ‚im vorhinein‘ zu bezahlen. Ein schweizerischer Privatdozent, auf der Flucht vor Alwas Leiche, hält, wie ehedem den Doktor Schön, die Lesbierin für den

Teufel, und Jack der Aufschlitzer gibt im Vorübergehen dem „armen Tier" den Gnadenstoß, ehe er in lustvoller Ekstase die noch einmal zur wirklichen Liebe erwachte Lulu umbringt. Beim Schnapswirt sitzt inzwischen der einzige Ueberlebende, der greise Kuppler Schigolch, der Pflegevater Lulus, die er als kleines Mädchen betreute — und nicht nur betreute.

Solange deutsches Publikum für die Beaufsichtigung seines moralischen Wohlergehens eine Polizei besoldet, darf es sich nicht darüber beklagen, daß besagte Behörde die Vermittlung eines Dramas von so genialischem Wurf, von so faszinierender Eindringlichkeit wie der ‚Büchse der Pandora' verhindert, indem sie die Bühnenvorhänge festkettet. Seien wir dankbar, daß die Oeffentlichkeit ein Mittel gefunden hat, durch Vereinsveranstaltungen den von ihr der Polizei bezahlten Zensursold unwirksam zu machen. Dem sehr lebendigen Neuen Verein in München gebührt reichliches Lob für die Aufführung der Tragödie, die er am achten November im Künstlertheater veranstaltete. Diese Aufführung führte sechshundert Menschen zusammen, die sich fähig wußten, ohne polizeiliche Obhut Großes zu erleben, und die ein großes Erlebnis heimtragen durften.

Albert Steinrück verdient für seine Regieleistung die allergrößte Anerkennung. Ihr ist es zuzuschreiben, daß die Aufführung sich zu einer Theatertat von bleibender Bedeutung gestaltete; daß sie eine Einheitlichkeit von Bild, Tempo und Handlung gab, über die man einzelne Unzulänglichkeiten der Darstellung gern vergeben konnte. Im ganzen war auch das Spiel selbst so, daß es neben den besten Bühnendarbietungen unsrer Tage bestehen konnte. Es widerstrebt mir, Kleinigkeiten, etwa bei der Lulu des Fräulein Terwin, zu benörgeln. Die Eysoldt existiert nur einmal. Aber ich gedenke herrlicher Momente in jedem der drei Akte, wo Fräulein Terwin durch Ton, Geste, Lebendigkeit und Schönheit Lulu wurde. Bernhard von Jacobi nahm den Alwa als den aesthetischen Schwächling, als der er in diesem zweiten Lulu-Drama weit mehr als im ‚Erdgeist' erscheint. Er unterstrich weniger das Lächerliche als das Tragische der Figur und gab dem im Grunde verächtlichen Charakter etwas Knabenhaft-Rührendes bei, das versöhnlich und sympathisch berührte. Ausgezeichnet war Herr Basil als Rodrigo, polternd, athletisch, ungehobelt, gemein und dabei zugleich feige und erbärmlich. Man kann sich den Kraftprotzen und Springfritzen nicht lebendiger ausmalen. Fräulein Hohorst, die Gräfin Geschwitz, hätte, besonders im ersten Akt, lauter sprechen dürfen, zumal da die dunkel gehaltene Bühne dem Ohr mehr zuwies als den Augen. Ihre Gesamtleistung war indessen sehr lobenswert. Den stärksten Eindruck unter den Hauptdarstellern machte ohne Frage Steinrücks Schigolch. So will man den geilen Alten gespielt sehen, mit dem leise gurgelnden Organ, dem geneigten Körper und dem Ge-

sichtsausdruck von Schläue und Schmierigkeit; so muß sich dieser Kerl gleich bleiben im pariser Luxussalon und der londoner Dirnenhöhle. Die Episodenrollen des Casti Piani und des Doktor Hilti waren bei Herrn Graumann und Herrn Ulmer vorzüglich untergebracht. Aber die glänzendste Leistung des ganzen Abends bot Frank Wedekind selbst als Jack. Die Schnelligkeit und Selbstverständlichkeit, mit der er auftrat, sprach und handelte, gaben der Aufführung einen großartig-schauerlichen Abschluß, und unvergeßlich wird mir das kurze, scharfe „Adjöh!" bleiben, das er beim Abgehen der sterbenden Geschwitz hinwarf.

Der Regisseur des münchner Hoftheaters hatte die Vorstellung inszeniert; die meisten Darsteller sind Hofschauspieler, Königlich Bayerische Beamte. Das Publikum nahm die Tragödie mit angehaltenem Atem auf, gab sich der Wirkung hin ohne Snobismus, ohne Moralbegossenheit, dankbar und im Innersten gepackt. Man blickt melancholisch nach Berlin. Ist dort das gebildete Publikum imstande, Lulus Dirnenschicksal zu begreifen, mitzufühlen, zu erleben? In Berlin zahlt man und grinst.

*

Der Liebestrank / von Alfred Polgar

Die neue wiener Residenzbühne spielte den ‚Liebestrank'. Dieser dreiaktige Schwank des jungen Wedekind ist kein Meisterwerk, aber ein unterhaltsames, bizarres Theaterstück, das in seiner verzogenen Physiognomie, tief eingekerbt, schon die charakteristischen, ungemütlich-scharfen Wedekind-Falten trägt. (Vor allem dieses dünnlippige, breite, dabei unerhört höfliche Grinsen, das die bürgerliche Weltordnung einfach quer durchstreicht.) ‚Der Liebestrank' ist ein moderner Schwank, voll Witz, Laune und bösartiger Skepsis; ganz grün von jener inbrünstigen, trockenen Giftigkeit, die ein Merkmal Wedekindschen Humors. Der halbidiotische, versoffene Fürst Rogoschin (russischer Gewaltmensch) hat es auf die hübsche Gräfin Katharina abgesehen. Ein Liebestrank, den ihm der ehemalige Kunstreiter Schwigerling — jetzt Hauslehrer bei den Rogoschinschen Kindern — brauen muß, soll ihm zum Ziel verhelfen. Schwigerling, an Leib und Leben bedroht, geht auf die Albernheit ein, gibt dem Fürsten unter mancherlei Hokuspokus irgendwas zu saufen, knüpft aber die Wirksamkeit des Liebestranks an die tückische Bedingung, der Fürst dürfe, während er trinke, an keinen Bären denken. Der Fürst sieht naturgemäß bald gar nichts andres mehr als Bären. Während der Arme, närrisch und lärmend, im Irrgarten der Liebe umhertaumelt, gehts in seinem Hause bunt genug zu. Schwigerling — ein echter Wedekind-Name, dessen Klang seltsame Assoziationen mitschwingen macht (wie: Einbrecher, lächerlicher Idealist, Muskelbestie, schlechter Kerl, frondierender Narr), vor

allem aber keine sentimentale Vorstellung aufkommen läßt — Schwigerling erobert die junge Komtesse für sich, während der Fürst im Bett liegt und den Bären ausschwitzt. Die Komtesse ist ein tolles Weib, ein überheiztes Frauenzimmer, das zerplatzen müßte, wenn es nicht in fortwährenden Temperaments-Exzessen, Reiten, Jagen, Schießen, Hauen, seine Geschlechtlichkeit wie durch ein Ventil herauspfeifen lassen könnte. Pistolenschüsse, Ohrfeigen, zerschundene Pferde: — das sind Erlösungen für die ritterliche und tapfere junge Dame. Dann ist die Fürstin da, ehemals Schwigerlings Zirkus-Kollegin und seine erste Frau; eine alternde Dame, die in schwärmerischen Entsagungen ein Surrogat für die Freuden der Liebe findet. Und Cölestin, früher Komödiant, jetzt Kammerdiener, eine Mischung von Romantiker und Strizzi, der die Fürstin als Sphinx verehrt, zu ihren Füßen sitzt und ihr schmachtend den Garnknäuel hält. Und Tatjana, das Stubenmädchen, die auf ihre Weise Schwigerling im Keller den Liebestrank brauen hilft. Lauter ‚entfesselte' Menschen gewissermaßen, die sich mit einem fast feierlichen Trotz zu den groteskesten Möglichkeiten ihres Wesens bekennen. Eine typisch Wedekindsche Welt; ihre Helden: splitternackte Instinkte, die nichts anhaben als ein reich gefaltetes Pathos. Daß dieses Pathos rutscht, löcherig wird, reißt, und es nun fleischfarben durchschimmert: das ist ein ideeller Hauptinhalt der meisten Wedekindschen Stücke. Charakteristisch, wie sehr es der Zirkus dem Dichter angetan hat: als eine Welt, in der ein harter Wille fortwährend über die Materie, über Bestien Herr wird; eine Welt, in der das ‚Tierische' zu seiner höchsten Noblesse, Klugheit und Schönheit gelangt; eine Welt, in der es nach Blut, Gefahr, Grausamkeit und Schmerzen riecht, die aber hier einen herrlichen aesthetischen Endzweck haben: die Befreiung vom Gesetz der Schwere.

Die Residenzbühne spielt den ‚Liebestrank' in einem recht flotten, unbedenklichen Tempo. So nach dem Motto: Ich stürz' mich in den Strudl 'rein. Zwei neue Mitglieder des Ensembles führten sich gut ein: Herr Rottmann als Fürst Rogoschin, dessen breite, saftige, heftig-asthmatische Komik den Erfolg des Abends brachte, und Hermine Hermann, ein begabtes Fräulein, das sehr sauber spricht und recht glücklich den leicht übertriebenen, parodistischen Ton der Rolle traf. Dem Fräulein Käthe Richter-Rißka (Katharina) wirds in Wien nicht leicht werden. Sie ist un-gewöhnlich; das wird sich nicht halten. Sie hat Eigenart, eine spröde, wie mir scheint: reizvolle und höchst entwicklungsfähige Eigenart. Das wird sie nur hemmen in dieser Stadt, wo allein die platten, fixen Geschicklichkeiten Kurswert haben. Die Komtesse in dem Wedekindschen Schwank ist freilich nicht ihre Sache. Das Wilde, Freche, triebhaft Aufgepeitschte glückt ihr nicht. Aber wo die Rolle nur ein wenig ruhiger, lichter, edler wird, hat Fräulein Richter gleich diesen schönen, transparenten Ton, der geheimnisreiche

Empfindungstiefen verrät. Was sie brauchte, wäre ein Regisseur, der nicht im Eintrichtern der Konvention seine Aufgabe fände, sondern im Herausholen und Befreien alles dessen, was in ihrer Art seltsam, persönlich, ungemein. Und was sie ferner brauchte, wäre eine tüchtige Portion Größenwahn, der ihr den ruhigen, selbstverständlichen Ausdruck ihrer Persönlichkeit gestattete, ihr die allzu nervös-kräftigen Akzentuierungen ihrer Art ersparte. Sie riskiert sonst, daß von stumpfen Ohren nur dieser überlaute Akzent und nichts sonst gehört werde.

Ueber die Marionetten / von Ernst Schur

Gespräche zweier Freunde

1

Der Erste: Ich war gestern in den Puppenspielen . . . Meinst du nicht, daß diese kleinen Bühnen — die Marionetten, die Schattenspiele, die Puppentheater — unsrer Theaterkunst mehr Anregung geben könnten, als tausend Erörterungen und Theorien?

Der Zweite: Sie haben Stil. Sie haben das, was wir im großen Theater erst noch suchen. Das ist es . . .

Der Erste: Wir sollten uns mehr und ernsthaft damit beschäftigen . . . Es ist kein Kinderspiel. Freilich, wir kommen uns ja so unglaublich erwachsen vor und sehen auf diese Versuche herab. Es sind Spielereien. Unser Theater aber ist ernst, so erschrecklich ernst . . . Von den verschiedensten Seiten wird heutzutage das Bühnenproblem angepackt, betrachtet und beschaut und kritisiert, und jeder gibt seine Meinung hinzu . . . Blick einmal in diese kleine Welt . . . da gibt es noch formale Gesetze, da hat man Sinn für das Groteske, da gibt es jene entzückende Lebensfremdheit, jenen eigenen Rhythmus. Kurz, da lebt noch ein Stil. Der Mensch wird hier beinah zum Ornament, zur Formel. Etwas unendlich Freies, Dekoratives, Eindrucksvolles lebt auf . . . Aber wir — wir sind so real! Wir lieben nur das Reale, und wenn wir phantastisch sein wollen, werden wir gleich so schwerfällig, so vieldeutig. Wirklich, ich glaube, es hängt mit unsern Gehirnen zusammen. Wir sind ausgepumpt, wir bringen nur noch Phrasen zustande. Wir haben auch keinen Sinn mehr für die unbekümmerte Leichtigkeit der Kinderphantasie, die mit der Welt spielt. Wir wissen alles; wir formen nicht mehr mit der Sprache. Wir sagen, wie es ist. Tot sind wir . . . Wir wollen das Kind zur Kunst erziehen! Wir sollten erst einmal uns zur Kunst erziehen . . .

Der Zweite: Wie war es gestern?

Der Erste: Interessant — tausend Ideen schießen durch den Kopf. Entzückend. Traumhaft. Grotesk . . . es läßt sich nicht beschreiben. Es war ein Versuch . . .

Der Zweite: In Berlin! Natürlich wird so etwas kein Publikum haben.

Der Erste: Es könnte aber eine famose Attraktion sein; für den Nachmittag, zum Tee. Graziös, spielerisch, leicht.

Der Zweite: War denn der Versuch gelungen?

Der Erste: Ganz hatte man es noch nicht heraus. Aber wenn man den Leiter hinter den Kulissen inmitten seiner toten, baumelnden Puppenschar sieht, merkt man, er hat eine innere Beziehung zu diesen Dingen; er folgt nicht nur der augenblicklichen Strömung der Mode und nützt sie aus. Man spürt, er hat die Begabung, den Puppen Leben zu verleihen, das Bildnerische in ihm drängt zu dieser Betätigung, er fühlt sich unter seinen Puppen wohl . . .

Der Zweite: Es ist ein eigentümliches Gefühl . . . Solche Puppen haben fast ein eigenes Leben. Diese Masken haben Charakter, fast ist es unheimlich. Sie glotzen einen an . . .

Der Erste: In langen Reihen hingen sie an der Wand und blickten melancholisch oder pathetisch oder frohlockend und sentimental drein. Jede Puppe hat ihr besonderes Kostüm, das in der Art, wie Hose, Jacke und Hut geformt sind, der Erscheinung und ihrem Charakter sich anpaßt, so daß das Ganze sofort schlagend wirkt. Eine ganz eigene Welt, mit allen Requisiten, Kulissen und Kostümen, wie eine große Bühne. Eine kleine Welt für sich . . .

Der Zweite: Ja . . . und wie war das Spiel . . .

Der Erste: Man suchte im Märchenstück Wirklichkeit zu geben. Dadurch, daß die Puppen sehr klein sind, erreicht man den Eindruck, daß hier nur eine Illusion der Wirklichkeit vorliegt. Es ist, als sähen wir in eine kleine Welt überrascht hinein und nähmen wahr, daß sich hier ein interessantes Leben vollzieht. Die Intimität der Stimmung, die das Märchen verlangt, wird dadurch vorzüglich erreicht, und wenn dann noch im Text die Einfachheit der Linien gewahrt ist, ergibt sich eine sprechende Harmonie des Ganzen.

Der Zweite: Hatten denn die Puppen beim Spielen Ausdruck? Wirkte es nicht starr?

Der Erste: Die Kleinheit der Masken läßt die Starrheit des Eindrucks vermeiden. Die Puppen sind äußerst beweglich. Die Beweglichkeit, die durch die fabelhaft geschickte Handhabung der Drähte erfolgt (erstaunlich, wie durch Stellung, Bewegung der Beine und Arme, des Kopfes Ausdruck erzielt wird, der intensiv das Leben der Puppe vortäuscht), wirkt im Ganzen dann um so überzeugender.

Der Zweite: Es ist sehr lustig . . . Eine Welt im Kleinen, in der andre Gesetze gelten . . . die überraschenden Geschehnisse des Märchens erscheinen ganz selbstverständlich . . .

Der Erste: Ja, das ist es . . . Das Seltsame erscheint natürlich . . . Können uns die großen Theater mehr Illusionen geben . . ?

Denke dir das alles gesteigert ... Maske, Charakter, Ausdruck, Rhythmus, Tanz, das alles gesteigert zu einem großen Symbol unsers Lebens, unsrer Kunst ...

Der Zweite: Wie war das Sprechen? Das ist nämlich entscheidend ... Unsre Schauspieler können, das ist der Jammer, nur sprechen, so wie wir sprechen. Sie charakterisieren nicht. Sie müßten wahnsinnige Laute erfinden. Wie die Japaner ... Gurgellaute, Zischlaute, tierische Offenbarungen, instinktiv, elementar. Aber so ... Sie sprechen vernünftig, klar, verständlich. Wie Herr Schulze und Müller. Höchstens setzen sie ein paar realistisch-impressionistische Mätzchen auf ...

Der Erste: Ja, das ist es ... Daran fehlt es auch hier noch ... Sprechen wirkt suggestiv ... Es müßten auch die Stimmen mehr in ein richtiges Verhältnis zu der Kleinheit der Figuren gebracht werden. Zuerst ist die Dissonanz schwer zu überwinden, wenn die volle Stimme eines Erwachsenen von einer kleinen Puppe ausgehen soll; ein Herabstimmen wäre suggestiver, und mehr Wechsel müßte sein ... entsprechend der Kleinheit der Figuren mehr Modulation, Wechsel, Differenzierung. Das belebt, das erfreut das Ohr rein sinnlich ... Die Illusion der eigenen, kleinen Welt wäre zwingender ... Dann noch etwas andres: die Farben ...

Der Zweite: Sie müssen phantastisch sein ...

Der Erste: Ja; sie waren es nicht. Da war also ein Schauplatz. Zum Beispiel: eine Lichtung im Wald; vorn ein Galgen. Das alles erscheint in voller Realität. Es müßte dekorativer sein; Puppen wollen doch keine Realität ... das Detail verwirrt zu sehr; ein bischen mehr Stil, Form, und das Ganze würde beruhigendere, eindrucksvollere Großzügigkeit bekommen. Dieser Vereinfachung müßten sich in den Farben auch die Kostüme anschließen ...

Der Zweite: Meistens ist hier die Behandlung zu diffizil; das braucht nicht kleinlich zu sein.

Der Erste: Und zum Schluß: die Beleuchtungseffekte könnten noch wirkungsvoller verwandt werden. Die würden dazu dienen, Licht und Schatten greller zu verteilen und so große Flächen zu schaffen und die Erscheinung großzügiger zu beleben.

Der Zweite: Es ist nicht leicht, das alles zu beachten.

Der Erste: Es muß aber beachtet werden. Sonst kommen Halbheiten. Denn da die Bühne sich auf kleinstem Felde beschränkt, muß alles aufs sorgfältigste diszipliniert sein, und das Körperliche muß in die klare Sphäre bewußter Komposition gehoben werden.

2

Der Erste: Wir sprachen neulich von den Marionetten, und ich möchte noch einmal darauf zurückkommen. Man müßte einmal dar-

über nachdenken, ob von hier aus nicht ein Weg gehen könnte. Was das Kasperletheater grob und hanebüchen zeugt, das muß bei den Marionetten, überhaupt beim Theater, verfeinert werden, und es muß seine eigene Lebenskraft in künstlerischer Hinsicht behalten.

Der Zweite: Wie wird das möglich sein? Wie soll man das machen?

Der Erste: Es ist schwer zu sagen. Es kommt eben auf das künstlerische Temperament an. Es muß alles in Harmonie sein, und man darf nur die Wirkungen anstreben, die erreichbar sind —

Der Zweite: Vor allem muß das Technische sitzen, die spielende Bezwingung des ganzen, diffizilen Apparats. Man darf nicht das Gefühl haben, vor gutgemeinten Unzulänglichkeiten zu stehen. Das Können, die Arbeit, die immer bei der Sache bleibt und sich bis zu einer selbstverständlichen Vollendung durchringt, muß von vornherein imponieren.

Der Erste: Erstaunlich muß, zum Beispiel, die Bewegungsfähigkeit dieser Puppen sein. Sie müssen sich bewegen wie kleine Menschen. Wenn sie stehen, müssen sie schon Ausdruck haben. Wenn sie gehen, sich bewegen, sollen sie strotzen von innerm Leben. Alles Hölzerne muß ihnen genommen sein; sie suggerieren ein Sein. Aus Holz geschnitzt haben sie jedoch jenen beinah menschlichen Rhythmus, der sofort in ihre Kreise zieht. Das ist Illusionskunst. Das sind reine neue Werte. Die Art, wie Bewegungen korrespondieren mit den Worten, wie oft zwanglos eine Gebärde eingestreut wird, die scheinbar ohne Beziehung zu dem Gesagten steht, das entscheidet. Es muß alles verblüffend ausdrucksvoll sein.

Der Zweite: Und der Gesichtsausdruck, die Maske?

Der Erste: Der Gesichtsausdruck behalte immer stilgerecht eine gewisse Typik bei. Diese muß aber so geschickt gewählt sein, daß sie jedes Mal gleichsam einen Extrakt des Charakters gibt. Das Dumme, Tölpische des Bäuerischen, das Graziöse einer Zofe, das Eingebildet-Hochnäsige eines Hofherrn, das alles sei mit sicherer Hand in dem Gesichtsausdruck ausgeprägt und gebe der Mimik die Handhabe. Diesen allgemeinen Rahmen fülle die Darstellung mit innerm Leben aus. Das wäre Stil . . . Es läßt sich darin viel ausdrücken! Wie der Charakter der ganzen Gestalt sich bis in alle Einzelheiten ausprägt! Das Dickbäuchige der lustigen Figur, das Tolpatschige des Bauern, das Zierliche der Dame. Sie alle müssen leibhaftig zur Form geworden vor dir stehen, und doch dürfen sie nicht erstarrte Schemen sein, sie müssen lebendige Geschöpfe bleiben. Jedes Glied passe zum andern und gebe den Rhythmus weiter. Das wären Einheiten, die mit allem Detail als Charakter wirken würden . . .

Der Zweite: Es ist nicht leicht, das alles zu bedenken.

Der Erste: Aber darin liegt erst der Wert. Die Hände schon müssen aufs markanteste modelliert sein. Sie müssen an sich schon in fertigster Weise den Charakter ahnen lassen, ohne doch durch grobe Andeutung über die Grenze hinauszugehen. Die langen, schmalen, blassen Hände des Hofmannes, der sie mit langsamer Gebärde zum Munde hebt, wenn er hüstelt; die knochigen Fäuste der Bauern. Das alles muß zusammenpassen.

Der Zweite: Das müßte allerdings ein Genuß sein, du bist ganz begeistert.

Der Erste: Ja, wir würden hier wie Kinder sitzen und entzückt sein ... Und auch die Kostüme wollen mit Liebe erdacht sein. Vor allem: sie hüten sich vor dem Detail. Künstler haben diese Kostüme zu entwerfen. Ein großer farbiger Eindruck herrsche vor. Grün, schwarz, weiß. Der Schmuck, die Beigaben, individualisieren nur andeutungsweise. Dadurch bleibt den Figuren die Größe der Erscheinung bis zu einem gewissen Grade gewahrt. Die Interieurs schließen sich passend an und geben dem Spiel den Rahmen. Gerade so viel, damit das Auge ein Ganzes ergreift. Nie aber Anhäufung. Die Dekorationen deuten nur an. Hier ist die Einfachheit der Szenerie bewußt zu wahren, und das Prinzip des Künstlertheaters kommt hier geschmackvoll zur Anwendung; nicht so lehrhaft, dafür aber künstlerisch. Ein Rokokozimmer, ein Ministersaal, eine Gartenszenerie (im Herbst, mit reizendem Gitterwerk) geben vollendete szenische Komplexe von eindringlichster dekorativer Erscheinung. Künstler müssen auch hier mitarbeiten (auch die Puppen können nur von Künstlern entworfen sein) und Kulissen malen, so daß das Aparte und Eigene stilgerecht gewahrt wird. So wären diese kleinen Interieurs mit den zierlichen Möbeln ein Eindruck lustigster Art, und wenn die kleinen Figuren sich so geschickt darin herumbewegen, gehen, sitzen, sprechen, singen, so erfüllten sie sie mit einem wie selbstverständlichem Leben, man sieht wie in eine kleine, reizvolle Welt hinein, und es ergibt sich die eigentümliche Wirkung, daß das Auge mit der Zeit jede Beurteilung verliert, da die Proportionen so gut stimmen. Alles erscheint schließlich größer, als es ist; man glaubt, sich selbst auf diese zierlichen, blau-weißen Rokokostühlchen setzen zu können.

Der Zweite: Dann müßte aber auch mehr auf die Stimmen geachtet werden.

Der Erste: Gewiß, die Stimmen müssen sich den Figuren anpassen, und dadurch erst ergibt sich der harmonische Eindruck. Das müssen geübte, durchgebildete Sprecher sein, die dennoch nicht in den Schauspielerton verfallen. Sie müssen ihre Stimmen vorzüglich einstellen und bleiben so in diesem zierlichen und leichten Stil, der mit Recht ein wenig kokett und übertrieben sein kann. Keine hohle Resonanz; zarte Stimmchen, die zu den Figürchen passen. Auch hier eine Präzision, die überraschende Wirkungen hergibt: das Schauspiel muß

vorübergleiten wie eine selbstverständliche zusammengehaltene Folge von Bildern aus einer besondern Welt.

Der Zweite: Es gibt gewisse Stoffe, die sich der Darstellung, der Wiedergabe durch Menschen widersetzen. Der Schauspieler mag noch so gewandt und feinfühlig den Intentionen des Dichters folgen. Es bleibt ein Rest, der sich zwischen das Werk und seinen feinsten, innersten Gehalt stellt. Das Körperliche, Reale soll aufgehoben werden; es ist aber gerade der Sinn des Schauspielers, daß er mit allen Mitteln zum Plastischen, Realen strebt. In diese Lücke treten die kleinen Puppen. Sie sind leblos und starr. Mit fixierten Mienen blicken sie aus toten Augen. Ihre Glieder sind schlaff, aber sie haben ein geheimes Leben, das plötzlich aufflackert, wenn die Drähte sich in Bewegung setzen. Das Unbestimmte wird plötzlich bestimmtes Sein, so eindringlich, daß das Auge nicht mehr zweifelt. Puppenspiele haben ihren bestimmten Stil, der aus dem Grotesken, Leblosen einen neuen Sinn gewinnt und gerade da am feinsten sich bewährt, wo die große Bühne versagt. Darum ist es kein Zufall, wenn gerade jetzt, wo die Bühne wieder auf ihre eigensten Werte geprüft, begrenzt und erweitert wird, auch der Sinn für das Puppenspiel wieder erwacht.

Der Erste: Man kann das einzeln ganz genau festlegen. Wo fein ziselierte Wortkunst in kaum angedeuteten Linien seelisches Leben formt, ist das Puppenspiel am Platze: Maeterlinck. Wo primitives Geschehen symbolisch sich verdichtet zu naiven Bildern: das Märchen. Wo groteske Darstellung Schlaglichter wirft auf äußere Geschehnisse, die wie im Zerrspiegel erscheinen: politische oder literarische Karikatur. Ueberall, wo das typische Geschehen aus dem Wirrwarr äußern Lebens sich herausdestilliert, setzt der Stil des Puppenspiels ein. Er hat die innere Form in sich selbst, und darum ist sie künstlerisch. Darin ganz unmodern, da moderne Schauspielkunst sich bis ins feinste differenziert und dem Leben bis in alle Verzweigtheiten spürend nachgeht, und es ist seltsam, daß gerade diese kleinen ungelenken Gesellen in dieser Beziehung große Form geben, die abstrahiert von der Vielheit der Lebenslinien und sich mehr einer klassischen Einfachheit nähert; hierin eher der antiken Bühne und der antiken Schauspielkunst, die vom Individuellen weg zum Typischen strebte, ähnlich.

Der Zweite: Man hat sofort eine Distanz zu den Dingen, das ist das Wertvolle. Zuerst ist man frappiert, dann wird man langsam hineingeführt, und man spürt, um auf die Gattungen zu kommen, von denen du vorhin sprachst, beim Märchen die intime Stimmung mit all den Hindeutungen auf das wirkliche Geschehen, bei dem literarischen Stück die Komik, und bei der politischen Revue sieht man die Dinge sich grotesk abheben von einem zeitlosen Hintergrund. Bei allem wird diese Wirkung durch ein in der Sache künstlerisches Mittel erreicht; einmal durch Verkleinerung (im Märchen), das andre Mal durch Vergrößerung

(in der Karikatur), dann durch bewußte Beschränkung; in jedem Fall durch ein Abweichen von dem Realen.

Der Erste: Es liegen hier in der Tat, wie mir scheint, formale Anregungen für das Drama, die Bühne und die Schauspielkunst; zumal für eine Zeit, die einmal im Realen sich ganz und ausschließlich ausgeben will und dann, wenn sie zum Stil vordringen will, nicht das gegenwärtige Leben zur Form erhöht, sondern zurückgreift auf die Vergangenheit; so daß aus mißverstandenem Formdrang und künstlerischem Unvermögen das Renaissance- und Kostüm-Drama, das den Instinkten der Masse entgegenkommt, als augenblickliche neueste Mode grassiert. Demgegenüber kann das Puppenspiel als vorwärtsweisendes Moment gelten. Es lehrt, daß die Bühne nicht in Nachahmung sich erschöpft, sondern eine eigene Kunst- und Zweckform darstellt, daß sie nicht Leben nachtäuscht, sondern ein eigenes Wesen besitzt. Dieser letzte künstlerische Sinn des Puppenspiels ist das Wertvolle, um dessentwillen es als Faktor in der Entwicklung der modernen Bühne einzuschätzen ist. Unzweifelhaft wird das Theater durch diese scheinbar fernliegenden Versuche bereichert. Gewisse Wirkungen werden hier schneller und eindringlicher erreicht. Und indem von einem Nachahmen der Wirklichkeit ganz abgesehen werden muß, nähert sich die Darstellung von selbst einem Stil, der auch dem großen Theater Anregungen geben dürfte. Wenn das doch unsre Schauspieler begriffen! Aber das ist alles noch Utopie...

Der Zweite: Es müßte sehr reizvoll sein . . . Es kommt nur auf die Persönlichkeit an, die so etwas in die Hand nimmt . . . Uebrigens ist das schon einem gelungen. Paul Brann in München. Er hat den Puppen Leben gegeben. Ich war erfreut, als ich bei ihm die Theorie Praxis werden sah, die Sehnsucht Wirklichkeit. Bei ihm spürt man, die Puppen haben Leben, konzentriertes Leben. Die Menschen scheinen dagegen Schemen, verwaschen. In der Tat, die Puppen sind in gewissem Sinn Uebermenschen, sie haben die Energie der Form, während wir nur Zufälligkeiten sind . . . (Pause)

Der Zweite: Sieh einmal draußen den Garten! Wie der Springbrunnen steigt! Die Sommerruhe. Wie die Menschen gehen! Ganz fern, still. Wie auf einem Theater ist das . . . Wie schön ist das. Manchmal kommt das Leben so dicht an die Kunst heran, daß man meint, die Grenzen könnten sich verwischen. Diese fernen, leisen Geräusche!

Der Erste: So ist es. Im Leben erfreut uns das Absichtslose. Die Kunst aber ist das Absichtsvolle.

Aus einem Buch, das unter dem Titel ‚Der Dichter und das Theater' nächstens bei Hans Bondy in Berlin erscheint, und aus dem diese Gespräche hier wiedergegeben seien, weil Paul Brann mit seinen Marionetten augenblicklich in der berliner Theaterausstellung gastiert.

Nach Paul Goldmann / von Trinculo

Der Reporter der Neuen Freien Presse, der auch Theaterkritiken schreiben darf und diese sogar zu Büchern zusammenstellt, hat an der Figur des Dichters Filippo Loschi in Schnitzlers ‚Schleier der Beatrice' auszusetzen, daß Loschi nicht auf der Bühne dichtet. „Ein Dichter," sagt er wörtlich, „müßte doch einen Dichter, den er sich zum Helden erwählt, zunächst einmal dichten lassen." Ich will an ein paar Beispielen zeigen, wie nach Herrn Goldmanns Meinung Schiller und Hebbel ihre Gestalten eigentlich hätten charakterisieren müssen.

Oberst Max Piccolomini (Oberst):
Ihr habt gewählt zu eigenem Verderben.
Wer mit mir geht, der sei bereit zu sterben!
(Die Pappenheimer betrachtend):
Doch wie — da steckt so'n Kerl ja seinen Bauch vor!
Was, kommt das bei den Pappenheimern auch vor?
Mensch, Ihnen soll, wenn sie nicht Richtung wahren,
Ein Donnerwetter in den Magen fahren.
Da kann man wirklich die Geduld verlieren —
So'n Kerl, den soll der Deibel frikassieren!
Sie denken jetzt, ich spiel' mich als Tyrann auf?
Gefreiter, schreiben Sie mir mal den Mann auf!
Und Sie . . . Ja, Herr, Sie sehen mich verdutzt:
Sie haben ja den Panzer nicht geputzt?
Na warte, Freund, das werd' ich dir nicht schenken.
Wie heißt du? Cohn? Na, das konnt ich mir denken.
Ach so? Sie glauben wohl, ich will Sie foppen?
Gefreiter, dieser Mann muß Griffe kloppen,
Zwei Stunden lang, ganz ohne jedes Rasten.
Und klappt es nicht, spaziert er in den Kasten. (Zur Herzogin):
Pardon, Verzeihung, hochgeschätzte Gnädje,
Daß ich die Chose hier so laut erledje.
Doch ob ich mich auch sehr dajejen sperre,
Der Dienst jeht vor — französisch: c'est la guerre.
Der Kriegsgott, laut an diese Türe pocht er . . .
Ich bitte noch: Handkuß für Fräulein Tochter!
Mit Wahl des Tennispartners soll sie warten . . .
Gewiß, ich schreibe sicher Ansichtskarten . . (Kommandiert):
Still . . standen! Marsch! Sehr schneidig! Linken, Rechten!
Adieu, Friedländer! Servus! Wir jehn fechten!

*

Musikus Miller (Musiker):
Herr Ferdinand, häufig sind Sie da
Bei mir zur Sinfonja domestica
Und spielen in meiner Kemenate
Mit meiner Tochter die Mondscheinsonate.
Bis jetzt hat mich die Ehre beglückt,
Ich habe die Augen zugedrückt
Und spielte, ward ich befragt von den Leuten,
Gefühlvoll: „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten".
Doch jetzt wird es anders, mon ami:
Ich fürcht' eine Kindersinfonie.
Das wäre für mich, wenn ichs erführe,
Fürwahr keine Jubelouvertüre.
Drum frage ich Sie ganz kurz und barsch:

Wann darf erklingen der Hochzeitsmarsch?
Und drücken Sie sich von der Hochzeitsfête,
Und blasen Sie etwa gar Retraite,
Und singt Louise im Mondenscheine
Bald „Einsam bin ich und alleine" —
Dann ist es aus mit der Toleranz!
Es erfolgt eine Aufforderung zum Tanz,
Und ich spiel' Ihnen unmittelbar danach
Die Sinfonie mit dem Paukenschlach!

*

Meister Anton (Tischler):
Zwei Fragen drücken mich mit wucht'ger Schwere.
Zunächst: Was ist das blos mit meiner Kläre?
Zuzweit: Ich habe einen Schrank zu liefern —
Nehm ich da Nußbaum oder nehm ich Kiefern?
Fürwahr der Leonhard scheint mir nicht nobel.
Ihm fehlt der Schliff, er brauchte meinen Hobel . . .
Und morgen wünscht zu der Geburtstagsfeier
Das neue Spind der Bankdirektor Meyer.
Weh, wenn die Leute was von Karl erfuhren!
(Geselle, reich mir mal die Polituren.)
Nein, nein, mit Clara muß etwas passiert sein.
(Gewiß: der Schrank muß außen fein fourniert sein.)
Verlor mein Clärchen in dem Liebesspiele?
(Ich nehme Säulen im roman'schen Stile.)
Nein, diese Sorge darf nicht länger währen!
Und dann: was mach' ich mit den ‚Sekretären'?
Der wünscht die Clara in sein Heim zu führen,
Und jenem soll ich etwas Leim zuführen . . .
So plagt mich meines Lebens Doppelzweck.
Fürwahr, darüber kann kein Mann hinweg.
Die Suppe brockte mir Paul Goldmann ein:
Ich möcht' nur Mensch — und muß auch Tischler sein.

Rundschau

Kurssturz?

Das französische Theater wirtschaftet in Deutschland ab, wenn es nicht schon abgewirtschaftet hat. So verkünden die Kritiker und die Theaterkassierer, die ja auch ein Wörtchen mitzusprechen haben. Die Durchfälle folgen einander, aber sie gleichen sich. Wohl dem Direktor, der kein französisches Stück im Pult liegen hat. Sein Geld kann er freilich auch mit deutschen Produkten loswerden. Aber dann hat er wenigstens den Trost, für die heimische Kunst geblutet zu haben. Damit läßt sich geschäftlich noch etwas anfangen. Wenn tatsächlich französische Stücke in Deutschland nicht mehr ziehen, so verlieren die in Betracht kommenden Autoren den sichersten Boden unter den Füßen und den ertragreichsten dazu. Natürlich, außer Frankreich selbst — wird der bedächtige Leser sagen. Aber seine Anmerkung ist

falsch, wenn man einem genauen Kenner der Verhältnisse glauben soll nämlich Herrn Gustave Rivet, dem ehemaligen Freunde Victor Hugos. Herr Rivet war vor nicht langer Zeit Berichterstatter der parlamentarischen Kommission, die die staatlichen Subventionen für das französische Theater festsetzen und zu diesem Zweck die französischen Theaterverhältnisse erforschen sollte. In dieser Eigenschaft stellte Rivet fest, daß die französischen Stücke draußen in der Welt weniger gespielt werden als früher, und daß „Paris nicht mehr der Lieferant der Welt ist". Als das Aergste konstatiert er aber, daß die ausländische Produktion die französische in Frankreich selbst bedrängt. „Ich habe an einem Tage auf den Zetteln von sechs pariser Theatern, und nicht den geringsten, Stücke angekündigt gesehen, die dem Auslande entlehnt waren, und es handelt sich dabei nicht um musikalisch-dramatische Werke." Rivet setzt hinzu, daß diese Werke nicht etwa blos sogenannten Kuriositätszwecken dienen oder unterrichtend wirken sollten, sondern daß sie, wie ganz gewöhnliche Stücke Sardous zu ihrer Zeit, lange hintereinander gegeben wurden und, kurz gesagt, Kasse machten, von der aber nur ein Teil auf den französischen Bearbeiter entfällt. Ist all das wahr, und man hat keinen Grund, daran zu zweifeln, so befindet sich das französische Theater in einer schweren Krise, aus deren Ursachen das deutsche Theater viel lernen könnte.

Julius Levin

Der Rezitator Hardt

Der Rezitator betritt das Podium. Eine ernst beherrschte Maske, leicht napoleonesk. (Man fühlt: nur keine familiären Konzessionen.) Eine Hand schnellt empor, zuckt nach hinten —

Prachtvoll gleitet die Stimme in den Raum. Die vom Konzertsaal leicht gelähmten Sinne beleben sich wie unter einer erfrischenden Essenz. Aber bald wird das willige Genießen zu stürmischeren Atemzügen gereizt: Ballade geht um im Raum. Keine Entgleisung zerstört des Rezitators eherne Pose: finster spannen sich die Muskeln wie vor einem gierigen Feind. Dann sinkt es tragisch in den Saal: Das Schlachtschiff Téméraire.

*

Die spiegelnde Fläche des Meeres. Nachtwind und Sterne über biegsam gleitende Wellen. Der Morgen naht: heiter entschwebt das Schlachtschiff dem nun entfärbten Dunkel in lichte Wolken. Die Härte der Mittagssonne erglüht: krachend lösen sich die Geschütze, Kommandoschreie zerreißen die Luft, schrill kreischen die Sterbenden. Stöhnend knarrt das Holz, irgendwo raunt ein atembeklemmendes, hinterhältiges Knacken. Die Worte sind platzend voll von Geräuschen, sie fliegen wie ein Strahlenkreis auseinander, stürzen zusammen, gleiten ineinander, stürmen in einem wilden Schrei empor: und dann saugt eine atemlose Stille alles ein. Glanzumflossen steigt eine Stimme empor: am Horizont wiegt sich im letzten Zerspritzen des Abendrots auf schwachbewegten Wellen ein Wrack . . . Téméraire, Téméraire . . .

*

Ein tiefer Atemzug befreit die Lungen — als wenn letzte Schleier der Narkose zerrinnen. Und schon schmeichelt melodischer

Tropfenfall das besänftigte Blut: der Rezitator spricht die Geschichte von der kleinen Blanchefleure. Süß gleiten die Sätze — ein sanft abebbendes Vertönen in einer idealen Landschaft. Und plötzlich baut sich die feuchte Kellerhalle des Temple auf: die festlich erregte Gruppe der verlorenen Aristokraten. Nun sind die Worte von jeder Schwere frei: rosig und zart schattiert atmen sie in einem unvergleichlichen blauen Aether, und die herbstliche Müde löst sich noch einmal in der schäferlichen Würde des Menuett. Wundervoll sinkt und steigt die Stimme, in die schwermutsvoll die Schatten des Abends noch fallen, und süß verklingt um die Paare eine kleine Abendmusik. Drei harte, eherne Schläge: im fiebernden Tempo eilt ein hastiges Gericht vorüber, ein Schreiten, ein abwehrendes Niederbeugen, der dumpfe Schlag des Fallbeils — arme Blanchefleure.

*

Des Rezitators fehlerlose Stimme zeigt keine Ermüdung. Sie funkelt in einem behaglichen Feuer, spitzt sich, wird breit, beruhigt: ein paar heitere Sachen. Oh, kein Wort von tränenfeuchten Humoren! Es spricht Einer, der gelernt hat, daß es immer nur auf die Beleuchtung ankommt. Es ist mehr die zage Hilflosigkeit einer Seele, deren Verwirrung die Worte fehlen. Das läßt eine menschliche Güte in ein paar Verse von Klaus Groth, von Israels fließen. Und dann, wie um die geschmeidige Biegsamkeit seines Instruments zu zeigen, ein paar karikaturistische Schauspielerporträts. Eine prachtvoll visuelle Begabung formt Persönlichkeiten um, indem sie Besonderheiten stärker betont, die sonst im Spiel der Kräfte beherrscht vergleiten. So gestaltet sich ohne fatale Grimasse ein eminent durchseeltes Porträt, das sich soweit über eine Imitation erhebt, wie ein Holzschnitt über eine Photographie.

*

Ich habe ein empfindliches Ohr für Superlative. Aber Ludwig Hardt ist für mich ein aesthetisches Ereignis gewesen. Eine starke Begabung, erzogen an den sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten, die die zeitgenössische Bühne herzugeben vermag. Aber hinter dem Erlernten lauert ein Temperament von dramatischer Spannkraft: ein Sprengstoff von katastrophaler Sicherheit der Wirkung. Er zerfetzt die natürliche Form des Kunstwerks, zerreißt die strengen Linien: aber er betrügt mich um meine Prinzipien. Das Werk schmilzt in sein Temperament hinein, erregt es mit all seinen Spannungen, und in dem Augenblick, wo die Stunde die Zunge ihm löst, erleben wir das Schauspiel einer Entspannung, die tief aufwirbelnd die verborgensten Träume der Seele in die Erscheinung zwingt.

Rudolf Kurtz

Das zweite Leben

Der Romantiker Georg Hirschfeld demaskiert den Naturalisten. Es geht ihm umgekehrt wie der Heldin seines Dramas. Sein zweites Leben umdunkelt nicht, es erleuchtet sein erstes: der Naturalismus, den andern Weltanschauung, war Hirschfeld nur Mechanismus. Denn selbst der Romantiker Hirschfeld, der plötzlich mit mystischen seelischen Problemen kokettiert, kann nur da Leben vortäuschen, wo er seine

Menschen in die Atmosphäre eines aufdringlichen, stickigen Milieus taucht. Sobald sie in die Weite eines freien Raumes hinaustreten, verlieren sie ihr Gesicht, und ihre Worte flattern ängstlich umher. Jenes Kolportagemilieu, der heimliche Sezierraum eines londoner Arztes in nebliger Nacht an der Themse, war das Primäre in diesem Drama (über das Alfred Polgar hier am zehnten März dieses Jahres ausführlich gesprochen hat). Das seelische Problem kann erst das Zweite gewesen sein. Wenn das Ganze nur Durchgang für eine psychologische Erkenntnis wäre, hätte Hirschfeld nicht im Zwischenraum von neun Monaten zwei Fassungen liefern können, von denen die zweite die erste dementiert. Alles war ihm Selbstzweck, und da war es denn einerlei, ob dieser so oder so gebogen wurde.

Wenn wir Hirschfeld eine Wahrheit unterlegen wollten, hieße sie in der ersten, der wiener Bearbeitung: Kein Mensch kann einen geistigen Homunculus schaffen. Kein Arzt kann einem erwachten Scheintoten ein Leben suggerieren, dessen Erinnerung nicht aus der Erfahrung, sondern aus dem Glauben gespeist wird. Die gelebte Vergangenheit überwächst die gedachte. Die geweckte Erinnerung vernichtet das Geschöpf und läßt es an allem irre werden. In der zweiten, der berliner Bearbeitung aber hieße Hirschfelds Wahrheit: Freilich ist das alles nicht so einfach. Immer verlangt Vergangenheit ihr Recht. Aber hat sie dies bekommen und ist die Lüge des suggerierten zweiten Lebens getilgt, dann kann alles gut werden. In Wien also anerkennt Hirschfeld nur ein Leben, in Berlin gar drei: das erste bis zum Scheintod, das zweite auf der Basis der verlorenen, das dritte auf der Basis der wiedergewonnenen Vergangenheit. Diese hilflose Verworrenheit im Problematischen genügte, um Hirschfeld als dramatischen Dilettanten zu entblößen, wenn nicht eben als Schlimmstes hinzukäme, daß er sich überhaupt von einem Kolportagestoff einfangen ließ oder wenigstens nicht einsah, daß dieser höchstens auf epischem Wege zu vertiefen sei. Dann hätte im Zentrum stehen müssen, was jetzt nur angedeutet wird: daß in dem Augenblick, wo die Frau sich der Zukunft verknüpft, wo sie ein Kind gebiert, die suggerierte Vergangenheit zu schwach wird, Gegenwart und Zukunft zu stützen. Denn von der Lüge dieser Vergangenheit würden nun zwei leben müssen: Mutter und Kind.

Wenn das Lessingtheater sich auch künftig für ähnlich mißlungene Dramen einsetzen will, soll es zum mindesten für einen Regisseur sorgen, der Zerbrechliches mit starker Hand hält. Ferner genügt es nicht, alle Nebenrollen mit physiognomielosen Mittelmäßigkeiten zu besetzen und nur für die Hauptrollen Künstler wie Sauer und die Triesch aufzubieten. Diese allerdings führten weit über Hirschfeld hinaus. Sauer war von weltwunder Einsamkeit und Güte, der die Schöpfersehnsucht nach einem einzigen Geschöpf eingepflanzt schien. Und Irene Triesch hat lange keine Aufgabe gefunden, die ihrer Kunst des Aufgelöstseins, der Angst, des qualvollen Suchens so entgegengekommen wäre, wie diese scheintot gewesene Evelyne Gray.

Herbert Jhering

Aus der Praxis

Patentliste

Klasse 77g. Gebrauchsmuster Nummer 425 787.

Aus- und zusammenlegbare Theaterbühne, bei der das Podium mittels Scharnieren zusammenlegbar, die Kulissen und das Proszenium mit Rollen auf Schienen verschiebbar gelagert sind.

Carl Müller, Mannheim J. 5. 11.
M. 34 499. 13. 6. 1910.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

10. 11. Leopold Adler: Drei Siege, Einakterzyklus. Gera, Hoftheater.

11. 11. Alexander Engel: Die Jammerpepi, Komödie. Wien, Lustspieltheater.

12. 11. Quidam: Glatte Rechnung, Zweiaktige Komödie. Nürnberg, Intimes Theater.

15. 11. P. L. Fuhrmann: Kain, Tragödie in acht Bildern. München, Künstlertheater.

2. von übersetzten Dramen

Alfred Capus: der verwundete Vogel, Vieraktige Komödie. Berlin, Kammerspiele.

Kéroul und Barré: Der Herr von Nummer Neunzehn, Dreiaktiger Schwank. Düsseldorf, Lustspielhaus.

3. in fremden Sprachen

Pierre Wolff: Die Marionetten, Vieraktiges Schauspiel. Paris, Comédie.

Neue Bücher

Georg Groddeck: Tragödie oder Komödie? Eine Frage an die Ibsenleser. Leipzig, S. Hirzel. 136 S. M. 2.40.

Friedrich Kayßler: Worte zum Gedächtnis an Josef Kainz. Berlin, Erich Reiß. M. 1.50.

Waldemar Müller-Eberhart: Bühnen-Not. Berlin, Berliner Theaterverlag. 16 S. M. 1.—.

Zeitschriftenschau

Julius Bab: Heinrich von Kleists Menschendarstellung. Der neue Weg XXXIX, 45.

Oscar Maurus Fontana: Wiener Freie Volksbühne. Wage XIII, 46.

Maximilian Harden: König Oedipus. Zukunft XIX, 7.

Hermann Heijermans: Perücken. Deutsche Bühne II, 17.

Rudolf Jahn: Die Kunst der Schattenbühne. Merker II, 3.

Gustav Keyßner: Der Oktoberfest-Oedipus. Süddeutsche Monatshefte VII, 12.

Joachim Kühn: Fritz Beckmann und sein Abschied von Berlin. Deutsche Bühne II, 17.

Paul Landau: Wanderungen durch die Theaterausstellung. 1. Theaterkostüme. Der neue Weg XXXIX, 45.

Theodor Lessing: Das Schauspieler-Doppel-Ich. Oesterreichische Rundschau XXV, 4.

Paul Marsop: Die Theaterstadt Wien und ihre Zukunft. Merker II, 3.

Waldemar Müller-Eberhart: Eine neue dramatische Form. Deutsche Bühne II, 17.

Richard Rote: Hans Gregor. Merker II, 3.

Leopold Schmidt: Operettenmoral. Deutsche Bühne II, 17.

Karl Ludwig Schröder: Die berliner Theaterausstellung. Deutsche Theaterzeitschrift III, 44.

Richard Specht: Getrennte Inszenierung. Merker II, 3.

Hans Wantoch: Der natürliche Vater als Rolle. Der neue Weg XXXIX, 45.

Engagements

Halberstadt (Stadttheater): Rudolf Reisland.

Karlsruhe (Hoftheater): Max Scheider 1911/15.

Nürnberg (Neues Theater): Hedwig Hildebrandt.

Die Presse

1. Moritz Heimann: Joachim von Brandt, Komödie in vier Akten. Kleines Theater.

2. Georg Hirschfeld: Das zweite Leben, Schauspiel in drei Akten. Lessingtheater.

3. Alfred Capus: Der verwundete Vogel, Komödie in vier Akten. Kammerspiele.

Lokalanzeiger

1. In diesem fast überabendfüllenden Stück gibt es nur eine einzige Szene, die einen starken Eindruck macht.

2. Mag man dies und jenes sehr ‚poetisch' und in der schwungvollen Sprache viele Schönheiten finden, das Ganze ist kühl und leer.

3. Ein Stück Unnatur, über das manche hübsche, gescheite, witzige, ja geistreiche Bemerkung nicht hinwegzutäuschen vermochte.

Berliner Tageblatt

1. Was dieses Stück für unsre heutige Bühne zu einer Wohltat macht, ist der schöne Mut, mitten aus der Lebenserfahrung heraus ein kompliziertes, in Extremen zuckendes Herz zu explizieren und den Tumult dieses Herzens in ein Weltbild zu stellen, das sich der Wirklichkeit nähert. Wenn diesmal noch kein Ganzes werden wollte, manches tiefer scheint, als es ist, und manche Fäden, die nur an-, nicht fortgesponnen werden, in die Irre leiten, so haben wir doch in Moritz Heimann, so wenig er noch zu den Jungen und Jüngsten gehört, eine Hoffnung für das Lebendigwerden im deutschen Charakter- und Milieulustspiel zu begrüßen.

2. Wir dürfen Hirschfeld diesmal unsern Respekt nicht versagen. Wer jene drei Höhepunkte findet und doch immerhin ziemlich glatt von einem zum andern gelangt, war ein Poet und verspricht wieder ein Dramatiker zu werden.

3. Ein kultiviertes Stück. Etwas Alltägliches wird mit großer Grazie wiedererzählt.

Vossische Zeitung

1. Die Komödie mutet an wie das Ausnahmeprodukt eines feinen, weichen, poetisierenden und sinnierenden Menschen.

2. Ein Phantom höchst kindlicher Herstellung, das auch nicht mit dem oberflächlichsten Schein des Lebens täuschen kann.

3. Das Ganze ist vieux jeu im schmerzlichsten Sinne des Wortes, nämlich im Sinne einer überwundenen Mode.

Morgenpost

1. Um zehn Haupteslängen und noch einiges überragt dies Werk mit all seinen Fehlern den Durchschnitt unsrer dramatischen Produktion.

2. Fast ängstlich sahen wir durch dies Werk ein feines poetisches Seelchen schweben, das wohl leise an unser Empfinden rührt, alsbald aber, ohne Kraft zu blutvollem Leben, flackernd verglimmt.

3. Eine Zwischenstufe zwischen Henri Bataille und Anton Tschechow.

Börsencourier

1. Nicht nur die feine Satire, nicht nur das Epigramm, der reichpointierte Dialog, auch die sichere Ausgestaltung einiger Typen, auch die klare Charakteristik nahm für das Werk ein.

2. Die Vorgänge mit ihrem verwegenen Zufallsspiel, ihren mangelhaften Motivierungen, über die nur Musik hinweghelfen könnte, verlangen nach einem Marschner.

3. Die Komödie müßte nicht von Capus sein, wenn sie nicht manches Schätzenswerte enthalten sollte: Gut gesehene Figuren, geistvolle Bemerkungen. Daneben aber ist sie unendlich breit und akademisch.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 48
1. Dezember 1910

Der Journalist / von Arthur Kahane

Wenn einer daran ginge, endlich jenes brennend notwendige Buch über die ‚Aetiologie unsrer Kulturlosigkeit' zu schreiben, so müßte unter den Feinden und Krebsschäden der Kultur gleich nach den Politikern die Presse drankommen. Das Kapitel müßte heißen: ‚Die Macht der Beziehungslosigkeit'. Denn das ist die Stärke der Presse und ihre Schwäche, ihr Talent, die Wurzel ihrer Allmacht über die Dinge, ihre Waffe gegen die Welt. Der Journalist ist im tiefsten Innern beziehungslos, nichts als beziehungslos, ohne Verhältnis zur Realität, andachtslos und gleichgültig gegen seine angeblich einzige Göttin: die Tatsache. Er opfert nicht ihr, sondern sie. Opfert sie täglich, stündlich zweien Götzen: der Vollständigkeit und der Wendung. Was liegt ihm an der Richtigkeit der Tatsache, an der persönlichen Einmaligkeit seines Eindrucks, am Zeugnis seiner Sinne, an der Treue zum Detail, wenn ihm annähernd die Komplettheit gelingt, die das Blatt verlangt, und die zeitungsgemäße Wendung, die sein Publikum noch verträgt und versteht! Das Blatt muß täglich sein ungefähr vollständiges Weltbild bringen, gleichgültig wie, mit welchen Mitteln; es muß in jeder Frage, bei jedem Phänomen den Eindruck machen, vollständig informiert und restlos unterrichtet zu sein: und was die einmal angenommene Marke des Blattes ist, muß wie die Sonne sein, die ihr Licht in die kleinsten, verstecktesten Winkel schickt, und alles muß abgestimmt werden auf den einen Ton, den einen Rhythmus, das eine Tempo, das dem Blatt Charakter, Weltanschauung und Einheit der Persönlichkeit ersetzt. Es gibt aber kein andres Mittel, jedes Ereignis zu solcher Vollständigkeit auszuziehen, es in solchen Allerweltston zu pressen, als die journalistische Wendung, diese Erfindung des Teufels der Unpersönlichkeit und Unsachlichkeit. In ihr ersäuft jedes persönliche Erlebnis, jeder erlebte Eindruck, jede wirkliche und echte Beziehung, jedes innerlich errungene Verhältnis, alle Persönlichkeit und der Glaube an die heilige, schwere, einmalige Geburt des Wortes aus dem Geiste der Tatsache.

Diese vielseitige, oft allseitige Beziehungslosigkeit ist dem Journalisten Waffe und Hornhaut im Kampfe gegen die Dinge. Leider unterliegen sie immer. Er ist der Stärkere, der Sieger. Seine Gleichgültigkeit gegen die Realität macht ihn stärker als sie: sie bleibt immer auf der Strecke. Jeder Einzelne von uns hat die Erfahrung gemacht: so oft er ein Ereignis, dem er persönlich näher stand, welcher Art immer, in der Zeitung wiederfand, stimmte kein Name und kein Detail. Und doch passiert es jedem Einzelnen von uns täglich aufs neue, daß wir alle Ereignisse, denen wir persönlich nicht näher stehen, aufs Wort glauben. Wir vergessen täglich, daß wir in jeder Zeitung einer großen, internationalen, allmächtigen Organisation der Lüge gegenüberstehen. Wir vergessen es selbst dann, wenn wir den Betrieb aufs genaueste, aus eigener Anschauung kennen. So groß ist die Macht der Organisation. Täglich aufs neue betäubt sie uns mit dieser scheinbaren, unübersehbaren und lückenlosen Vollständigkeit und fängt uns in dem Netz der altvertrauten journalistischen Wendungen.

Diese Gier nach dem Schein der Lückenlosigkeit liegt wohl tief im Wesen der Presse. Sie erstickt jede Möglichkeit, sich ins Kleine zu versenken, das Detail zu lieben. Schon aus Zeitmangel; aber mehr noch aus Mangel an Intensität; und am meisten aus Mangel an Treue, Wahrheit, Gegenständlichkeit. Das gibt der Zeitung dieses Unreale, Unreelle.

Mit Beziehungslosigkeit ist beileibe nicht Gesinnungslosigkeit gemeint. Im Gegenteil. Viel zu viel Gesinnung. Schmock ist nicht der, der rechts und links schreiben kann. Schmock kann nur rechts oder nur links schreiben. Und meistens kann er überhaupt nicht schreiben. Aber er schreibt trotzdem und schreibt immer rechts oder immer links. Denn Gesinnung — rechts und links — ist der beste Deckmantel für innere Beziehungslosigkeit. Wer erlebt, sucht sich einen andern, einen neuen, einen eigenen Weg. Der steht nicht rechts und nicht links; der steht drüber, drunter, jedenfalls anderswo. Den Journalisten aber fasziniert die Partei, weil sie das ausgetretene Geleise der Wendung, der Formel bedeutet.

Von der Wendung, der Formel lebt er. Sie ist sein tägliches Brot und sein Festschmaus an Feiertagen. Sie ist ihm die Brücke zum Herzen der Welt. Sie ist sein Verständnis, seine Kenntnis der Dinge. Auf ihr spielt er wie der Virtuose auf seinem Instrument. Er entlockt ihr alle Töne. Wenns darauf ankommt, auch die Töne der Ehrlichkeit, Schlichtheit, Natürlichkeit. Er hat es darin zu solchem Raffinement gebracht, daß er mit ihr sogar den Eindruck von Eigenart, Originalität, schwindelnder Modernität, fast von Persönlichkeit hervorrufen kann. Freilich, wer redlich geschaut und wirklich erlebt hat, entdeckt in den Eiertänzen dieses impressionistischen Stils die liebe alte fadenscheinige journalistische Phrase und Plattheit. Ehrliche persön-

liche Eindrücke haben und weiterschenken, der Wirklichkeit wirklich gerecht werden, die Welt in Worten neu schaffen, das kann nur der, der erlebt. Und erleben kann nur der, der sich hingeben kann. Restlos und ohne an sich zu denken. Der Journalist kann es nicht. Er kann sich und sein Ich nicht vergessen. Davon kommt er nicht los — der Aermste. Kein Ding besitzt ihn, und darum besitzt er keins, weil er von seinem Ich besessen ist. Aus Ichbesessenheit vergewaltigt er die Welt. Er ist der Allesversteher, der Besserwisser von Beruf. Ihm imponiert nichts, ihn verblüfft nichts. Das weiß er von vornherein. Mit diesem Gefühl setzt er sich breit vor die Eindrücke hin: nun sollen sie ihm kommen. Ein kleiner Herrgott, schwappend voll und so ausgefüllt mit seines lieben Ichs Eitelkeiten, daß nichts mehr in das Gefäß hineingeht. Und weil er sich jedem Ding überlegen fühlt, wird er keinem gerecht. Sein Urteil hat er fertig, mit vorher bereitgehaltenen Maßstäben mißt er. Und da er sie nicht aus der Fülle der Objekte, aus der Unendlichkeit der Welt holt, sondern aus seinem kleinen, allzu kleinem Ich, gerät ihm alles klein, macht er alles klein. Darin liegt seine unendliche Gefährlichkeit, sein Schaden für die Kultur. Er ist der Entwerter aller Werte. Und aller Worte. Er kennt nicht den Respekt des Schaffenden, des Künstlers vor dem Worte. Vom Mysterium des Wortes ahnt er nichts, wie es sich aus jedem Erlebnis schwer, notwendig und organisch loslöst, aus jedem Erlebnis neu geboren wird; dann aber auch erlösend, erschöpfend, wahr und echt ist und klingt, als wäre es nie vorher gebraucht worden. Davon ahnt er nichts. Dazu hantiert er zu viel mit den Worten. Sie schwirren in seinem Gedächtnis, klanglos, glanzlos, wertlos; wahllos, wann immer er sie braucht, greift er nach ihnen. Und greift sie ab. Und wie im Munde des erlebenden Künstlers das einfachste Wort, das schlichteste, aufglänzt, zu leben beginnt, stark, voll und saftig wird, und einen neuen Klang, eine neue Bedeutung bekommt, wird in des Journalisten Händen das klangvollste, tönendste blaß, schal, platt, wird Redensart, Phrase, Klischee, Wendung. Was in einer Feierstunde heiligen Erlebens sich dem heiß Werbenden endlich und einmal geben sollte, dem raubt seine flinke Fixigkeit, täglich zweimal aufs neue, Scham, Jungfräulichkeit, Unberührtheit und Glanz. Er braucht Worte, Worte, Worte. Und Bilder, Bilder, Bilder. Das Bild, das nur das erste Mal wahr war, das Wort, das nur einmal gesagt werden durfte, leiert er ab, bis es Kraft, Wahrheit und Sinn verloren hat. Wo er sie findet, von wem er es nimmt, ist ihm gleich. Wenns nur möglich klingt und halbwegs trifft. (Bei dem neuen Typus, den Persönlichkeitsschmöcken, braucht es gar nicht zu treffen und muß unmöglich klingen.) So sitzt er da, schnappt nach Worten, sieht nichts, hört nichts, weil seine Seele keine andre Funktion mehr verträgt als die eine: In welche Formel bringe ichs? Wie sage ichs? — und, vom Auftrag gehetzt, zu nichts anderm

Platz und Zeit hat und keine Ahnung hat von selbstloser Liebe und selbstvergessenem Hingeben und Aufgehen, worin allein, ganz von selbst und mühelos, tausend Dinge und Worte aufblühen.

Die Formel aber erschlägt die Form. Die Form ist die innerste Seele der Dinge: die Formel ist Seelenlosigkeit und drängt sich von außen an sie heran. Die Form ist einmal geboren, in jedem Erlebnis einmal, aus jedem Erlebnis anders, aus seinen tiefsten Notwendigkeiten: die Formel ist die willkürlich gewählte Zwangsjacke, in die das Gang und Gäbe alle preßt, der schlechte Kotter für alle. Die Form ist der Dinge tiefste Melodie: die Formel der gemeine Gassenhauer darüber. Wurzel aller Form ist die Schamhaftigkeit: die Formel packt die Dinge mit dem Taktgefühl der Pfütze. Form ist höchste Kultur: die Formel ist Demokratisierung und die Waffe aller Demagogien.

Von der Formel für die Formel lebt der Journalist. Journalist sein heißt: die Welt in Formeln pressen. Nicht, daß sie ihm blos vorläufig genügte, aus Resignation: sie drückt sein ganzes, sein wahres Verhältnis zur Welt aus. Sie ist seine Weltanschauung. Seine ganze blasse, unreale, nichtssagende Weltanschauung. Seine unerlebte Haufen- und Alltagsweltanschauung. Die Kultur aber braucht Fülle, Reichtum, Gegenständlichkeit. Sie ist formgewordene Realität, gewachsen mit Notwendigkeit aus dem Erlebnis des Einzelnen. Sie ist Reichtum an Beziehungen, an erlebten Beziehungen der Besten. Und darum ist der Journalist in seinem innersten Wesen kulturlos und ein Feind der Kultur.

Es werden sich, wie überall, auch hier Plaideure finden, die, und natürlich mit Recht, alles auf wirtschaftliche Verhältnisse und Abhängigkeiten zurückführen. Die Macht des Zeilenpreises entschuldigt vieles, aber sie erklärt nichts. Die Wurzel des Uebels liegt in der Funktion, in der Tätigkeit selber. Sie liegt in dem Machtgefühl, in dem Herrgottsdünkel, den heute der unbedeutendste Pressevertreter, das letzte Glied in dieser internationalen Freimaurerloge in sich trägt. Es gibt keinen üblern Weg, keine dümmere Beziehung zu den Dingen, als die Einbildung, zum Richter über sie bestellt zu sein. Und dieses Richter- oder zum mindesten Oberlehrerbewußtsein haben sie alle. Bekanntlich aber steht niemand dem Leben ahnungsloser gegenüber als der Richter; niemand der Kinderseele ahnungsloser als der Oberlehrer. Die freche Präpotenz, die usurpierte Jurisdiktion, das angemaßte Recht, kritisieren, entscheiden, werten zu wollen, erstickt jedes wirkliche Verhältnis, jede Liebe, jede Hingabe, jedes Verständnis im Keim. Dem Liebhaber ergibt sich die Welt der Dinge, nicht dem Büttel.

Es scheinen seit jeher tiefe und innere Zusammenhänge zwischen diesen beiden Mächten, zwischen journalistischen und juristischem Wesen zu walten. Beide Berufe, Journalisten und Juristen, stehen unter der Herrschaft der Formel. Ihre Macht reicht zurück in jene Zeit,

da der europäische Liberalismus geboren wurde, der lange in Journalisten und Advokaten seine lautesten Partisane hatte. Der Liberalismus aber ist gerade jenes politische Gebilde, dessen Ideologie, wie bei keiner andern Partei, nie den Weg zur Welt der realen Interessen fand und immer ein seltsam losgelöstes, unwirkliches, doktrinäres Leben führte. Und ist es nicht auffallend, und wirkt es nicht wie ein unheimlich charakteristisches Symbol der Beziehungslosigkeit beider, wenn dieser Liberalismus, aus dem wirklichen Leben der Völker längst ausgeschaltet, heute noch in der Presse ein lautes Scheinleben lebt?

Kultur aber ist wirkliches Leben. Sie wird nicht in den Parlamenten gemacht und nicht in den Klubzimmern der Fraktionen und nicht in Redaktionsbureaus. Ohne Richter, Merker und Kritiker, ohne die Menschen der Formel und leeren Worte, ohne und auch gegen Politik, Justiz, Presse wächst sie und wird sie, erlebt in den Hirnen und Herzen wirklicher warmer Menschen, Einzelner, Liebender, Schauender, Schaffender.

Lebensweg / von Peter Altenberg

Der Aeltere und der Jüngere waren anfänglich kolossal eifersüchtig aufeinander. Bis der Aeltere ihr einen geläuterten Brief schrieb. Darin stand unter anderm: „Der Jüngere ist der Jüngere. Daher hat er den momentanen Sieg. Aber der Aeltere ist der Aeltere. Daher hat er einen Vorsprung, welcher Art immer. Es wird sich schon zeigen —.“ Sie verstand kein Wort davon. Infolgedessen versöhnten sich die beiden Rivalen.

Dem Jüngeren ward sie aber zu einfach, zu ruhig mit der Zeit. Der Aeltere ruhte bei ihr aus, von den Strapazen seiner Seelen-Welt-Reisen. Der Jüngere hatte sie lieb, so lange sie nicht da war, der Aeltere erst, wenn sie neben ihm dahinging wie ein verlorenes Kindchen. Er dachte dabei an die ‚Ludern‘, denen er unnützerweise sein Denken, sein Dichten, sein Träumen geweiht hatte durch Jahre, und die doch nur sich-überhebende freche Püppchen gewesen waren zeitlebens. Nun war da eine Einfache, die über zwei geschenkte Pfirsiche erröten und sagen konnte: „Hast du das wirklich gern für mich gekauft?!“

Aber auch er hatte bald genug von ihr, obzwar er sie brüderlich zärtlich lieb hatte und sie ganz verstand und achtete. Der Jüngere feierte hie und da dennoch immer wieder Orgien mit ihr und behauptete dann, sie sei doch die Einzige. Der Aeltere brachte sie zum Chor der Operette. Es begann ihr sehr gut zu gehen. Aber immer wieder kam sie zu dem Jüngeren zurück ohne Grund, und zu dem Aelteren sagte sie sanft: „Wissen Sie noch, wie Sie mir die Pfirsiche geschenkt haben?!“ Später fuhr sie im Automobil. Sie vergaß des Jüngeren. Aber so oft sie den Aelteren erblickte, sagte sie sanft: „Servus, Pfirsich-Herr!“

Genoveva

Was sie in Hebbels Leben und Lebenswerk, was sie für die deutsche Literatur, was sie für die Entwicklung des menschlichen Geistes, was sie für Theologie und Philosophie, kurzum, was sie vor der Ewigkeit bedeutet: dies und das und noch viel mehr will Bab nächstens hier darstellen. Ich Aermster bin nur, was er auch ist: Theaterkritiker, und als solcher frage ich nach dem Eindruck, den das Drama von der Bühne herab früher und jetzt gemacht hat, und warum dieser Eindruck niemals stärker gewesen ist. Laube, der ‚Genoveva‘ im Jahre 1854 — also vierzehn Jahre nach der Entstehung! — zuerst gespielt hat, ist um die Antwort nicht verlegen. Weil man in Hebbel den letzten und höchsten Zweck der Poesie vergeblich sucht: das Wohltuende, das Versöhnende, das Tröstende, das Erhebende. Nun, das alles findet man in den ‚Karlsschülern‘ und in dem ‚Grafen Essex‘; das alles wird also bei Hebbel niemand außer Laube und Paul Goldmann suchen. Das berliner Hoftheater hatte es gleich gewußt und sich auf das Experiment erst gar nicht eingelassen. Auf seinem Repertoire stand Raupachs ‚Genoveva‘, die eine liederliche und hartherzige Person ist, während der Abwesenheit ihres edlen Gatten tanzt und jubiliert, die Armen und Elenden schändlich behandelt und mit dem Herzen des betörten Golo ein gar freventliches Spiel treibt. Anno 1897 war Ernst Raupach, auch als ‚Fürst der Bretter‘, lange tot, und der Graf von Hochberg wagte sich an Hebbel. Ich sehe noch Matkowsky und die Poppe; aber mehr als dreimal sah sie niemand. Dann ward Moissi auf den Golo hin aus der Großen Frankfurterstraße zu Reinhardt geholt, und nichts hätte für Reinhardt näher liegen sollen, als mit diesem Moissi und der Höflich eine neue Probe auf die Bühnenfähigkeit des Dramas zu machen. Er hat das Herrn Halm überlassen; und ob es gleich von einem ringenden Privattheaterdirektor lobenswert ist, Kraft und Zeit und Geld an ein rein künstlerisches Unternehmen von denkbar geringen geschäftlichen Aussichten zu wenden, darf doch alle Achtung vor einer so anständigen Gesinnung uns nicht hindern, die Schuld an dem Mißerfolg zur Hälfte dem Neuen Schauspielhaus aufzubürden. Freilich nur zur kleinern Hälfte. Zur größern Hälfte, selbstverständlich, Hebbeln.

Der unvorbereitete Zuschauer sieht erst am Schluß des vierten Aktes klar. Da erscheint der Geist des ermordeten Drago und stellt den metaphysischen Zusammenhang zwischen den Geschehnissen des Dramas und dem Ablauf der Welt her. Er verkündet, daß der Herr den Schwur getan, das arme menschliche Geschlecht niemals zu tilgen,

wenn alle tausend Jahre nur ein Einziger vor ihm besteht, und daß es jetzo Genoveva ist, die sieben Jahre lang zu dulden haben wird, was eine Menschenseele irgend dulden kann. An dieser Stelle ging ein Seufzer der Erleichterung durch das Haus, dem bis dahin die Unverdientheit von Genovevas Leiden allzu heftig zugesetzt hatte. Nachträglich begriff es auch, welchen Sinn der Auftritt des Juden gehabt hatte, und daß es derselbe Sinn gewesen war. So zehrte wenigstens der Rest des Dramas von dieser vermeintlichen Einsicht des Publikums in alle Intentionen des Dichters. Ein lebender Dramatiker hätte da den besten dramaturgischen Anschauungsunterricht erfahren. Hebbel hätte die Beseitigung dieses technischen Fehlers wenig genützt. Die Grundgebrechen seiner ebenso erhabenen wie abscheulichen Dichtung sitzen tiefer. Diese Dichtung wurzelt in Golo. Der ist hier ein andrer Lucifer. Weil er kein Engel sein kann, ist er gewillt, ein Bösewicht zu werden. Hebbel wühlt sich in das Herz und das Hirn dieses Wahlschurken mit einer Kraft hinein, neben der Strindberg altmodisch und altjüngferlich anmutet. Nur daß er mit seinen siebenundzwanzig Jahren noch nicht die Fähigkeit hat, ihn dramatisch zu entwickeln. Es würde nichts schaden, daß Golo ununterbrochen Monologe hält. Diese Monologe wären schon Dialoge, die nämlich das gute und das böse Element in ihm mit einander führen. Sie müßten sie blos durchführen. Aber Hebbel geht der Atem aus, und unversehen ist Golo wieder ein einfacher Mensch oder Unmensch, der den Kampf mit sich selbst aufgibt und durch einen Gott oder eine Teufelin von außen gestoßen wird. Damit wird nicht allein das Drama, sondern auch der dichterische Stil zerbrochen. Auf die modernste Psychologie, die Dostojewski und Nietzsche vorwegnimmt, wird ein tolles Zauberwesen gesetzt, das für uns keine Schrecken und nicht einmal für naive Gemüter einen sonderlichen Reiz hat. Erst das Nachspiel findet die Einheit und findet sie, schon seiner Kürze wegen, ziemlich leicht. Aber es übt natürlich gerade durch diese Einheit auch für sein Teil Kritik an der Zersplissenheit der eigentlichen Tragödie, die an Gewalt und Abgründigkeit das schlichte Anhängsel weit hinter sich läßt und dafür wieder von dessen Bühnenwirkung geschlagen wird. Davon sind wir ausgegangen. Eins oder das andre war möglich: die Geschichte von Golo und Genoveva war als ein unerbittlich dialektisches psychopathologisches Drama, die Geschichte von Genoveva und Golo war als ein fromm-einfältiges Legendenspiel für das Theater zu gewinnen. Hebbel wollte eins und das andre, eins durch das andre, eins in dem andern. Was für das Theater dabei herausgekommen ist, haben wir jetzt wieder sehen können.

Oder nicht? Diese unzulängliche Aufführung brauchte gewiß nicht gegen ‚Genoveva‘ zu zeugen. Aber bis der Gegenbeweis geführt ist, fürchte ich nach dieser neuen Probe doch, daß auch eine unvergleichlich bessere Aufführung nicht für ‚Genoveva‘ zeugen würde. Es müßte schon ein Wunderwerk von Aufführung sein, für die Reinhardt nicht blos einen Moissi, sondern einen zweiten Kainz entdeckt, die Höflich zur Bühne zurückgelockt und für die Dauer dieses Abends mit Kayßler verheiratet hätte. „Es ist das schwerste Stück auf dieser Welt“, heißt es in dem Stück von der Grauenhaftigkeit seiner Vorgänge, die für die Betroffenen allzu schwer erträglich seien. Aber es ist auch das beinah schwerste Stück auf dieser Bretterwelt. Bei der Zurichtung des Textes fängt es an. Diese zweihundertzehn Seiten sprechen zu lassen, ist nicht denkbar. Was soll wegfallen? Für den unvorbereiteten Zuschauer, mit dem in erster Reihe gerechnet werden muß, darf nicht viel wegfallen, weil jedes Wort für das Verständnis wichtig ist, darf nicht wenig wegfallen, weil sonst seine Aufnahmefähigkeit zu früh erschöpft wird. Wie machen wirs? Von Fall zu Fall verschieden, nämlich je nach der Spezialbegabung des Regisseurs und der einzelnen Schauspieler. Dem einen Regisseur werden die heidnischen, dem andern die christlichen Teile bequemer liegen, der wird einen bessern Golo, dieser eine bessere Genoveva haben. Herr Halm als Szenenregisseur ist durchaus christlich. Seine saubern, künstlerisch zur Stumpfheit abgetönten Bühnenbilder schaffen eine Stimmung, zu der Golos Wesen, wie es wird, aufs schärfste dissoniert. Herr Halm als Erzieher seiner Schauspieler hat am meisten aus dem Juden und der Hexe herausgeholt. Herr Lind muß viel können, weil er nach Vater d'Arc und Herrn von Pourceaugnac jetzt auch diesen prophetischen Juden vollkommen gekonnt hat. Frau Arnold überraschte mehr, weil man ihr weder nach ihrer Isabeau noch nach sonst einer Leistung zugetraut hatte, daß sie ihre Hexenhaftigkeit ohne alle Schauermätzchen zu einer solchen Wucht steigern würde. Schade und schlimm, daß es in dieser Vorstellung gerade Golo und Genoveva waren, die am wenigsten befriedigten. Zugegeben, daß das Aufgaben von ganz anderm Kaliber sind, ja, daß Golo an Tücken jeder Art unter sämtlichen Charakterrollen seinesgleichen suchen mag. Aber Fräulein Maria Mayer, die, zum Vorteil der Figur, aus einem Primitivenbild herausgetreten schien, hätte artistisch nicht ebenso primitiv bleiben, und Herr Ziegel, wie fern ihm auch die Gestalt liegt, hätte doch so viel Stilgefühl und Unterscheidungsvermögen haben müssen, um Hebbel nicht wie Schiller, Golo nicht wie Mortimer zu spielen, den er ausgezeichnet spielt. Im übrigen hat übernächste Woche Bab das Wort.

Der neue Hamlet / von Harry Kahn

Mit Moissis Dänenprinzen und Bassermanns Spanierkönig im Gedächtnis kam ich ins Deutsche Theater. Und: ein leises Vorurteil, gegen das, was man zu sehen und zu hören bekommen würde, schwang in mir, noch als Horatio das, was er in dieser Nacht gesehen, dem jungen Hamlet zu vertrauen vorschlug. Aber das Vorurteil begann schon zu schweigen, als ich diesen Hamlet inmitten des bunten Hofprunks stehen sah: dunkel, den scharfzügigen, blond-und-bleichen Kopf in trotzigem Gram auf den hohen Rumpf gesenkt, in einer drohenden Geschlossenheit und Abgeschlossenheit; und es war bereits gänzlich verschwunden, ja hatte sich ins Gegenteil, in Bewunderung und Hingerissenheit, verkehrt, als Hamlet einsah, daß die Zeit aus den Fugen, und er erkoren sei, sie einzurenken.

Traute man Moissis knabenhaft-stürmischem Elan, der an den genialsten Skandinavierprinzen der Historie, an Karl den Zwölften, erinnerte, solche Alexandertat gerade noch zu, so weiß man sie bestimmt von Bassermanns feldherrnhaft-männlicher Energie, die uns ausdenken läßt, welch ein wundervoller Wallenstein dieser Schauspieler einmal sein wird. „Er hätte, wäre er hinaufgelangt, unfehlbar sich höchst königlich bewährt“: das ist hier keine Phrase, die ein König an der Leiche eines ‚viellieben Cousins‘ nach höfischem Kanon und formbewußter Gewohnheit sagt — hier ist es tragische Wahrheit. Bei Bassermann erst merkt man, daß Hamlets argwöhnischer Widerwille gegen Claudius nicht so sehr ethischem und aesthetischem Ekel entspringt, als vielmehr dem Zorn über die Anmaßung des Throns, und sein stummer Haß nicht zuerst dem Gatten und Gecken gegolten hat, sondern dem unköniglichen Halbmann, der ihm, dem in jedem Sinn berufenen Herrscher, die Möglichkeit genommen hat, seine große Seele auszuwirken. Bassermanns Hamlet könnte heißen: Hakon der Däne. Wie muß dieses Hamlet Haß rasen, welch dämonische, sich selbst überschlagende, sich überschreiende Intensität muß er annehmen, wird es ihm klar, daß nicht blos blutschänderische Geilheit oder machtgierige List eine glückliche Situation, des alten Hamlet natürlichen Tod, ausgenützt hat, sondern daß vorbedachter, gemeiner Mord ihn um alles: den vergötterten Vater und die angebetete Mutter, die Ruhe seiner Gedanken und selbst um das gebracht hat, was er, solang der Vater lebte, nicht einmal zu denken wagte, trotzdem seine Seele mit hundert Händen danach verlangte. Und Bassermann rast, überschlägt und überschreit sich; seine Füße tragen ihn nicht mehr, seine Stimmbänder zerreißen schier, sein Mund, seine Augen werden maskenstarr, wenn er zum ersten Mal das ganze Gewebe durchschaut und erkennt, was ihm das Schicksal angetan hat. Dieser geflickte Lumpenkönig soll das verprassen, wonach er verdurstet! Und wieso darf er es, wodurch kann er es! Doch halt:

was ist dieser Brudermörder und Mutterschänder anders als Werkzeug, als Pfeil und Schleuder des wütenden Geschicks, raunt Hamlets im Metaphysischen verankerter Geist. Der kosmische Trieb lenkt den individuellen ab; ein Gefühl verwirrt kleistisch das andre.

Und nun wird es bei Bassermann in wahrhaft kongenialer Weise transparent, wie der aufs äußerste gespannten Leidenschaft des Herzens immer wieder die Leidenschaft des Geistes den Stachel stumpft, wie die übergroße Aktivität des Hirns die noch so große Aktivität der Hand lähmt. Bei Bassermann ist die Synthese da, die ja Hamlet wirklich sein soll, nicht blos das verliebte Auge Opheliens sieht: des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge, des Kriegers Arm; dieser Hamlet wäre jedes Staates Blum und Hoffnung. Dieser Hamlet denkt wirklich; Rodins Penseur steigt vor einem auf, sieht man ihn auf der Treppe sitzen und die Worte vom Sein oder Nichtsein herausstoßen. Die ganze Art Bassermanns: Worte und Gebärden unförmig und ungeformt, glühend und roh gleich Lava aus dem Krater, zu speien, auszuwürgen, dieser Naturalismus nicht so sehr des Gefühls wie des Intellekts — hier hat er einmal innerlichste Berechtigung und Bedeutung; hier ist er nicht Analyse, sondern dient der Synthese einer Gestalt. Was will es da besagen, daß Bassermann manchmal Sätze bis zur Sinnlosigkeit zertrennt, zerpflückt, andre ebenso zusammenkuppelt oder ineinanderknüllt; was will es besagen, daß er meist mehr Mannheimer als Helsingörer und manchmal mehr Patriziersohn als Prinz ist. Er handelt und denkt, leidet und liebt, weint und höhnt, ficht und fällt mit einer Größe, einer Glut, einer Genialität des Erlebens, daß all diese Lücken und Flecken eher noch das Bild vervollständigen und schattieren. Alle Schwächen und Uebertreibungen fallen ab vor der Einheit und Reinheit der ganzen Gestalt.

Daß neben dieser mimischen Meisterleistung die ganze Vorstellung bestehen kann, das ist das höchste Lob für Reinhardts mindestens ebenbürtiges Regisseurkönnen. Für die Einheitlichkeit des Stils und der Proportionalität des Spiels hatte er von vornherein gesorgt, indem er Sprache und Mimik der beiden männlichen Hauptpartner auf Bassermann abstimmte und die beiden Frauenrollen neu besetzte. Wintersteins schon früher so prachtvoller Horatio und Wegeners bekannter, kaum zu übertreffender König sind jetzt mit einem Tröpflein Bassermannschen Oeles gesalbt; Helene Fehdmer und Gertrud Eysoldt füllen jetzt fast restlos die Stellen von Gertrud und Ophelia aus, wenn man dieser auch mehr den Wahnsinn als die Liebe und jener mehr die Mutter als die Buhle glaubt. Dazu hatte Reinhardt aus den frühern Dekorationen alles ausgemerzt, was bühnenwidrig und unwahrscheinlich war und durch einige großlinige neue Bilder ersetzt, die noch einmal rein äußerlich einen Reif um den so stark zerlösten Lebensstil Bassermanns und seiner Trabanten schlangen.

Wiener Premieren / von Alfred Polgar

Im Lustspieltheater: ‚Die Jammerpepi‘, dreiaktiger Schwank von Alexander Engel. Ein Stück für Frau Niese, heiter, gemütvoll, wienerisch. Ein Guglhupf kommt vor und eine Kinderjause und eine giftige alte Tratschen (die übertrieben viele Stückchen des Guglhupfs verzehrt). Ein böhmischer Hausmeister kommt nicht vor, auch kein verliebtes, häßliches altes Dienstmädel. Ja doch, die ist da. Aber schließlich kann sich die Entwicklung des wiener Volksstücks und Alexander Engels nicht überstürzen. Kurz, die „Jammerpepi‘ ist eine resche und fesche Angelegenheit. Frau Niese spielt die Titelrolle. Wie ist sie? Kreuzbrav. Wo trägt sie das Herz? Auf dem rechten Fleck. Aber anderseits wo noch? Auf der Zunge. Abwechselnd. Wie gibt sie's der giftigen Tratschen? Ordentlich. Was führt sie im Wappen? Erdgeruch und Bodenständigkeit. Was hat sie in der Kehle? Lachen und Weinen. Mir ist das Lachen lieber. Die Tränen der Frau Niese sind schon ein bischen zu dickflüssig. Ihr Extrakt-Schluchzen reizt zum Widerstand. Aber ihre parodistische Kunst ist groß. Da spürt man eine schöpferische Bosheit am Werk; da hat sie, im Karikieren, Mienen und Gebärden, die mit photographischer Treue dem Original abgesehen sind, wobei eben nur die Lächerlichkeiten und das Manierierte der Opfer ungebührlich groß zur Wiedergabe kommen. Ihre Darstellung von Cabaret-Typen — Armin Friedmann hat den lustigen Text geschrieben — ist höchst sehenswert. Der zahme Schlangentanz in seiner gleichgültigen Affektiertheit wirklich komisch, und die Kopie der Mela Mars (die eine große Künstlerin ist) sehr gelungen. Wie sie da in einer schwermütig-schicksalsbelasteten Attitüde, mit hochgezogenen Augenbrauen, Zentner von Betrübnis in den Mundwinkeln, vom Abbé, von dem Windhund und der Leberwurst singt — das scheint mir kostbarer als der Erdgeruch, die Bodenständigkeit und das Herz auf den rechten zwei Flecken. Frau Nieses Partner ist Herr Maran, der in den gemütvollen wienerischen Taddädeleien der ‚Jammerpepi‘ ziemlich verloren, wie im Exil, umherwandelt, aber auch im Exil mit jedem Blick, jeder kleinen Grimasse, jedem Lächeln sich als Grandseigneur seiner Kunst verrät.

■

An der Neuen Wiener Bühne: ‚Das Tanzhaus‘, eine dreiaktige Komödie von Paul Reboux und Charles Nozière. Eine merkwürdige Angelegenheit. Dreieinhalb Stunden lang wird man mit Liebe, Eifersucht, Tanz, Wildheit, Mordlust, Musik und andern stark reizenden Gewürzen überfüttert, und der Geschmack, den man von all dem hat, ist ein fader. Das kommt daher: weil der Geist hungert. Der Dialog in dieser Komödie ist von drückender Belanglosigkeit. Er müßte

nicht gesprochen werden. Das Ganze ginge auch ohne Text, pantomimisch. Es handelt sich im ‚Tanzhaus' um durchaus elementare Dinge, um ‚die Liebe' vor allem und ‚die Eifersucht'. Ein lebhaftes Spiel der Instinkte bricht los. Estrella, die junge Tänzerin, alle begehrend und von jedem begehrt, richtet einen fürchterlichen Rummel unter ihren Liebhabern an. Sie ist ein verheerendes Prinzip, ein hemmungsloses Weibchen, das in keinem Falle einsieht, warum nicht. Zum Schluß läßt sie auch eine Theorie ihres genußfrohen und genußspendenden Wesens los, ohne aber ihre knirschenden Liebhaber recht zu überzeugen, deren einer totgestochen wird. Worauf eine junge Landstreicherin erscheint und nicht ohne Bitterkeit meint: „Voilà l'amour?" Was Estrella zusammenschwindelt, ist imponierend, und bei der Charakterlosigkeit der jungen Dame ein Ende der dramatischen Verschlingungen eigentlich gar nicht abzusehen. Wenn die Komödie tollen, wilden Humor hätte (der ja auch über Leichen hinweg tanzen könnte), wäre sie zu ertragen. Aber, leider, gerade der Humor fehlt; und daß einer als Bankier Salo Fleischmann vorgestellt wird, ist doch zu dünne Laune für ein langes, lärmvolles und fabelhaft wichtig tuendes Theaterstück. Zudem sind die vielen männlichen Harmonien zu Estrellas niederträchtig-einfacher Melodie, die Tränen und Wutanfälle und Verzweiflungen und stupiden Augenblicks-Seligkeiten der Verliebten, von einer gar zu kargen Selbstverständlichkeit. Gott, ja, wenns regnet, werden die Bäume naß. Man braucht sie dann doch nicht erst stundenlang zu schütteln, um die Durchnässung sinnfällig nachzuweisen. Sie wird a priori geglaubt. Dennoch hat die Komödie Qualitäten. Sie stecken in der bunten und plastischen Schilderung des Milieus, in der markanten Zeichnung von ein paar Nebenfiguren, in der Kunst, eine ‚Atmosphäre' zu schaffen, eine Atmosphäre voll Leichtsinn, Alkohol, Sinnenfreude und hitziger Begehrlichkeiten. Eine Luft, der mans glaubt, daß in ihr Triebe und Neigungen sich gerne hypertrophisch entfalten.

Direktor Steinert, selig der Buntheit und des Wirbels, gab dem Stück einen höchst farbenfrohen Realismus. Jemand meinte, da werde die Neue Wiener Bühne endlich einmal ihrer Singspielhallen-Konzession ganz gerecht. Es ging hoch her auf der Szene, zwanglos und vehement, ein prachtvoll dressiertes Durcheinander. Und was kein Temperament hatte, tat doch dem Direktor den Willen und machte mindestens so als ob. Steinert ist kein literarischer Regisseur. Er hätte sonst gespürt, woran es der Komödie gänzlich fehlt: an geistigen Reizen; und das in seiner Regie zu korrigieren versucht. Durch ein stärkeres Herausarbeiten der parodistischen Elemente. Aber er ist als Regisseur so verliebt ins Sachliche, Sinnfällige, Bunte, heftig Bewegte, Stimmungsvolle, daß er offenbar froh ist, wenn der Text sich nicht zu pretentiös gebärdet und als ungefähre Legende zu den Sachlichkeiten,

Bildern und lebensgroßen Spielereien der Bühne behandelt werden kann. Frau Claire Wallentin spielt die Estrella. Recht hübsch und spitz und frech-begehrlich im Anfang. Aber dann setzte sie doch Koketterien an Stelle der Leidenschaften, und moquante Bissigkeiten an Stelle trotziger Lust zum Betruge nach allen Fronten hin. Zudem fehlt ihr das Verwirrende, Flimmernd-Lüsterne, Hinreißend-Freche. Sie war auch, trotz dem gewaltigen Aufwand an Kastanienbraun, nicht gerade spanisch.

*

Im Theater der Josefstadt: ‚Die Puderquaste', Komödie in drei Akten von Ludwig Hirschfeld und Siegfried Geyer. Das zweite Stück wird gewiß schon viel besser sein. In der ‚Puderquaste' merkt man Ansätze hierzu; so das Bestreben, von pariserischen Vorbildern sich zu emanzipieren. Nichts von dieser französischen Ueberpfefferung mit Witz und Laune, die dem Gaumen schmeichelt! Vielmehr waltet bedachtsamste Oekonomie des Geistes, der schnöde Spekulationen auf die Heiterkeit der Zuhörerschaft ferne liegen. Nichts von den Verzwicktheiten und Wirbeln toller Lustspiel-Aktionen! Ein asketischschlanke, ungepolsterte Handlung, aller dirnenhaft-künstlichen Reize entbehrend, erfreut durch ihre zwirndünne Körperlichkeit das moderne Auge. Nichts von emsig pinselnder Milieuschilderung! Vielmehr wird das Dirnen-Milieu, da es sich ja in der Josefstadt um ein gebildetes Publikum handelt, als jedermann wohlvertraut und -bekannt vorausgesetzt. Der Dialog fließt leicht, wie ein verräterisch plauderndes Wässerchen, an dem schon manch stückeschreibender Knabe gesessen hat (es trägt Spuren hiervon). Die Komödie strengt sich nicht an. Was sie gibt, gibt sie ohne Mühe. Es ist nicht viel, aber dieses nicht Viele schüttelt sie aus dem Aermel. Sie macht nicht besondere Kunststücke, aber dieses nicht Besondere macht sie aus dem Handgelenk. Kern der Angelegenheit: Ein Prinz, der ziemlich degenerierte Sproß einer jener vielbemühten lächerlichen Dynastien, wird von zwei Berufskünstlerinnen der Liebe umworben. Die eine hat mehr Technik, die andre mehr Gefühl. (So wie der Prinz zwischen diesen beiden, denke ich, mag die Muse zwischen Hirschfeld und Geyer gestanden haben.) Zum Schluß hat auch die andre nur Technik. Wie sie der Prinz verläßt, härmt sie sich; aber als das Dienstmädchen den dicken Herrn Niedermeyer meldet, betupft sie mit der Puderquaste seufzend und flink ihr verweintes Antlitz und sagt: „Soll er hereinkommen!" oder so. Das ist des Stückes Schluß. Wie man sieht, entläßt es den Hörer mit einer echt Ibsenschen Unendlichkeits-Perspektive. Der Erfolg war denn auch groß. Und als Geyer und Hirschfeld sich bedankten, wandelte er sich zum Triumph. Den beiden jungen Leuten saß die Entschlossenheit zur Produktion im Antlitz. Man empfand: Dieses war der erste Streich, doch der zweite folgt sogleich.

Pantomime und Pierrot / von Paul Landau

Pierrot mit dem wächsernen Antlitz
Steht sinnend und denkt: wie er heute sich schminkt?
Fort schiebt er das Rot und des Orients Grün
Und bemalt sein Gesicht in erhabenem Stil
Mit einem phantastischen Mondstrahl.
Otto Erich-Hartleben nach Albert Giraud

Aus dem tiefen Schweigen nächtiger Schatten taucht eine fahle, bleiche Gestalt empor, wie ein gespenstischer Mondenstrahl, im weißen Seidenkleid, das faltig um die dürren Glieder schlottert, mit dem blassen Totenangesicht. Es ist Pierrot, der Hanswurst mit dem lachenden Munde und dem blutenden Herzen, der lautlose, schemenhafte Geselle, der am beredtesten ist, wenn er stumm bleibt, dessen schwankende Silhouette sich gegen den ungewiß leuchtenden Himmel abzeichnet wie das Symbol unausgesprochenen Menschheitsfühlens. Pierrot ists, der Geist der Pantomime, in dem alle die Aufschreie der Tragödie und all das Gelächter der Posse Gestalt geworden sind, in dessen Gebärden die schluchzende, melancholische Seligkeit des Genießenden und der grausige Galgenhumor des Entbehrenden leben, tiefste Verzweiflung und höchste Lust . . . So ist uns die Gestalt des Pierrot heute zur eigentlichen Verkörperung der Pantomime aufgewachsen; die Dichter, von den Romantikern Gautier und de Banville bis zu den Modernen Verlaine und Schaukal, haben von seiner Liebe gesungen und seinem Leid; die Maler des Montmartre und die Zeichner des Simplizissimus, ein Willette und Th. Th. Heine, seine müde Grazie ausgedrückt in verzücktem Schmachten und dämonischem Weltekel. Wenn der farblose Ritter vom Monde, wie aus silbrigem Nebeldunst sich lösend, vor uns tritt, halb edler Galan, halb groteske Vogelscheuche, dann braucht er nicht erst den Mund aufzutun, um uns seine Geschichte zu erzählen. Wir wissen: es ist das ewig gleiche Menschenlos verschmähter Liebe, betrogener Treue, hohnvoller Rache. Es spricht zu uns aus einem Blick seiner tief hervorleuchtenden, düster glühenden Augen, aus einem Zucken des dick bemalten Gesichts, aus einem Erschauern dieser dürren Glieder, einer Geste der großen Hand . . .

Im Pierrot haben sich alle die Elemente konzentriert und vereinigt, die in der mehr als tausendjährigen Geschichte der modernen Pantomime zum Ausdruck, zur Form drängten. Die eigenartige Umprägung und Vertiefung der in der ganzen Weltliteratur heimischen, allem Theaterspielen gemeinsamen ‚komischen Person‘, die er darstellt, hat ihre höchste künstlerische Vollendung durch die Pantomime erfahren. So ist ein darstellerischer Typus entstanden, aus dem sich die Höhepunkte des modernen pantomimischen Schaffens entwickelten; so findet

sich in der Figur des Pierrot alles zusammen, was wir der klassischen Zeit des römischen Pantomimus entgegenstellen können. Pierrot und Pantomimus! Zwei größte Gegensätze dramatischer Entwicklung sind in dieser modernen und dieser antiken Erscheinung in Beziehung gesetzt. Die Pantomime der römischen Kaiserzeit hat J. J. Klein drastisch „ein goldgeflügeltes, aus einem verwesten Leichnam auffliegendes Insekt" genannt. Sie steht am Ende des antiken Theaters, ist das entseelte, seines inneren Gehalts beraubte Drama, ein stummes, verschnittenes Wesen, eine prunkvolle Schale ohne Kern. Die blühende Fülle eines sich unendlich regenden Lebens von Schönheit, von Wohllaut war einer starren Versteinerung gewichen. Auf der Bühne stand nur ein einziger Tänzer, in der plastischen Bewegung einer Statue sich darstellend und mit „sprechender Hand" die Szenen einer Tragödie vorführend. Es war ein tragisches Verstummen der antiken Tragödie, die so reichen Wohllaut entfesselt, das letzte, grelle Aufblitzen jener göttlichen Flamme der Dichtung, die so lange sanft und allerhellend geleuchtet, gleichsam das Aufgehen jener ureigenen Menschenwürde, die in der Sprache liegt. Diese raffinierteste Ueberfeinerung, ein Zeichen der die Natur verabscheuenden Dekadenz, verwendete mit bewußter Ausschließlichkeit jene mimischen Mittel der Darstellung, die in allen primitiven Anfängen des Dramas die Hauptrolle spielen. Auch hier bewahrheitet sich das von Lamprecht aufgestellte Gesetz, dem zufolge die spätesten und die frühesten Kulturepochen gewisse Parallelerscheinungen aufweisen. Unsre moderne Pantomime nun, wie sie sich am eindruckvollsten in der Gestalt des Pierrot repräsentiert, ist nicht etwa eine gewaltsame und perverse, wenn auch freilich grandiose Verstümmelung des Dramas, wie die römische, sondern das Produkt einer natürlichen, kontinuierlichen Entwicklung, ein interessanter und eigenartig entfalteter Nebenschößling am Baume unsers Theaters, der aber nicht, wie in der antiken Verfallszeit, als künstlicher Trieb auf den abgehauenen Hauptstamm gepfropft ist. Wir wollen dies allmähliche Sichregen und Erstarken der pantomimischen Kräfte in der Geschichte des Theaters kurz verfolgen und dann bei der Entstehung des wichtigsten modernen Typus, der Pierrot-Gestalt, etwas länger verweilen.

Am Anfang alles dramatischen Ausdrucks steht die Pantomime, steht die mimische Nachahmung einer Handlung, die sich bald mit einer rhythmischen Musikbegleitung oder einzelnen hervorgestoßenen Aufschreien und Worten verbindet. Der Priester eines wilden Stammes fühlt sich „des Gottes voll"; eine verzückte Raserei, ein ekstatisches Spannungsgefühl drängt nach Entladung und löst sich in einem heftigen Gebärdenspiel, das die Geschichte oder eine Episode aus dem Leben des Gottes darstellen soll. Die Pantomime ist geboren. Ueberall, wo sich die ersten Spuren eines Theaters regen, bei den

Griechen wie bei den Indern, bei den Chinesen und Japanern ebenso wie bei den alten Mexikanern, den Eskimos und den Negervölkern, sind diese mimischen Kräfte tätig. Je weiter aber dann die Entwickelung schreitet, und je reiner sich die künstlerischen Formen des Dramas ausprägen, desto mehr wird die Pantomime zurückgedrängt, gleichsam in einen niedern Kreis des Theaters gebannt und erweist sich als die beseelende Macht in einem bunten Gemenge von Schaustellungen, die die Alten unter dem Namen ‚Mimus‘ zusammenfaßten. Zum Mimus gehört all das vielgestaltige Treiben der Spaßmacher, Jongleure und Akrobaten, der Spielleute und Fahrenden, die das Publikum des Mittelalters erheitern, gehören die Puppenspiele und Marionetten, die Clownerien und Possenscherze, die lustigen Künste und grotesken Produktionen, die auf dem Jahrmarkt und im Zirkus noch heute ihre Stätten finden.

Während aber in diesem Chaos der Gaukelkünste die Pantomime nur in verzerrter und erniedrigter Form weiterlebt, entfaltet sie ihre eigentliche Wirkung in einer bestimmten Sphäre der Schauspielkunst, und zwar in der komisch-burlesken. Der humoristische Zug des Mimus tritt schon in den Tierpantomimen der Wilden stark hervor; er waltet in dem bacchantischen Jauchzen der Dionysos-Darstellungen, aus denen die griechische Tragödie entstand, in den römischen Atellanen, die ebenfalls ein reiches, mimisches Spiel hatten, und in den japanischen Sarugakus, den humoristischen Pantomimen, die im Lande des Mikado dem eigentlichen Drama vorangehen. Mit den typischen lustigen Personen, die sich in der Frühzeit des Theaters ausbilden, flutet nun ein starker pantomimischer Strom auf die Bühne und in das komische Drama. Wohl ist dem Schauspieler wie dem Dichter von einem Gott gegeben, zu sagen, was er leide; aber was ihn freut, sein Gelächter, sein gewaltiger Uebermut, seine hervorsprudelnde Tollheit, sie werden sich stets drastischer und wirkungsvoller als in Worten in Gesten entladen. So haben denn all die Lustigmacher von Beruf auf dem Theater, der römische Maccus, der italienische Pulcinella, der türkische Karagöz, haben Harlekin, Bajazzo, Pickelhering und Kasperle eine internationale Gebärdensprache, die stets mit den gleichen derben und handgreiflichen Possen und Gesten unendliches Gelächter entfesselt.

Derart hat die Pantomime in der Symphonie von Kräften, die die Wirkung der Schauspielkunst ausmachen, stets ihre Rolle gespielt. Eine ganz selbständige, isolierte Pflege aber ist ihr nur selten und sporadisch im Laufe der modernen Theatergeschichte zuteil geworden, eine wirkliche Blüte und vollendete Kunstform hat sie nur einmal erreicht. Die Joculatores, die Spielleute und Gaukler des Mittelalters übernahmen wohl pantomimische Vorstellungen von römischen Histrionen; sie zogen noch bis ins zehnte Jahrhundert mit ihren Wanderbuden umher, und das stumme Spiel ihrer komischen Szenen

war so ergötzlich, daß es als etwas Wunderbares von Ludwig dem Frommen erzählt wird, er habe dabei nicht gelacht. Die höfische Kultur erst verbannte diese lustigen Possenspieler, und seitdem verlor die Pantomime ihr Eigenleben, war ganz an Tanz und Schauspiel gebunden. Im Ballett hat sie noch öfters Emanzipationsversuche gemacht, hat eine gewisse Selbständigkeit erreicht in den Trionfi der Renaissance, den englischen Maskenspielen, den allegorischen Aufzügen und andern stummen Festprozessionen der prachtliebenden Louis XIV.-Zeit; die Befreiung der Pantomime aus den Fesseln des Tanzes, die eine geniale Balleteuse, wie Marie Sallé, oder eine große Schauspielerin, wie Henriette Hendel-Schütz, versuchten, war stets nur eine momentane, rasch wieder vergessene.

Im Drama bot die Commedia dell'arte, die Stegreifkomödie, mit ihren regellosen Improvisationen der Pantomime die größte Freiheit. Die wichtigen Lazzi, die einen großen Teil der Stücke füllten, waren ganz auf Geste und Gebärdenspiel gestellt. „Lazzi", so definiert sie der Theoretiker der Commedia dell'arte, Riccoboni, „sind Intermezzi, die Harlekin und andre Schauspieler mitten in eine Szene einlegen, um sie durch erstaunliche und seltsame Scherze zu unterbrechen, die zu dem Thema des Stückes in keiner Beziehung stehen, aber stets wieder darauf zurückleiten." Die lustige Person erscheint in diesen Lazzi in allen möglichen Verkleidungen, wie anderseits auch die Umkleideszene zu stereotypen Späßen Anlaß gab; das hinten heraushängende, mit Lehm beschmierte Hemde, der Nachttopf spielen ihre nicht gerade delikate Rolle. Es bildet sich ein feststehendes Inventar von komischen Episoden heraus mit den obligaten Ohrfeigen, Fußtritten und anschaulich derben Gesten, die auch heute noch die eintönige Beschäftigung unsrer Zirkusclowns bilden. Daneben aber wird die Stegreifkomödie auch die Vorschule für eine künstlerische Form der Pantomime, und allmählich entwickelt sich eine ganz unbedeutende, nur wenig hervorgetretene Figur zum Träger und Vermittler dieser Tradition. Es ist der Pierrot, eine der vielen komischen Gestalten, die in der Blütezeit der Stegreifkomödie aus einer lokalen Ueberlieferung entstanden und die der bekannte italienische Komödiant Giuseppe Giaratone geschaffen haben soll. Seine Ausbildung und eine gewisse innerliche Vertiefung aber hat Pierrot in Frankreich, und zwar als ‚Gilles' in der französischen Stegreifkomödie erhalten, seine künstlerische Beseelung durch Watteau empfangen, der seine ganz weiße Kleidung malerisch verklärte und ihm die geisterhafte Mondscheinstimmung gab. Nichts mehr von der unflätigen Ausgelassenheit, nichts von den ungeheuern Nasen und riesigen Federbüschen, die Arlechino und Brighella auf Callots Kupfern haben! Aus dem leichenfahlen, nicht unedlen Gesicht glühen nun die Augen; wie von einer geheimen Leidenschaft durchzittert, flattern um ihn die weißen, pludrig-weiten

Stoffe; auf der breiten steifen Halskrause ruht der spitze Schädel, wie ein Totenkopf mit melancholischem Grinsen. Dieser tragisch-groteske Skaramuz aus den Bildern Watteaus feiert seine Auferstehung in dem von dem großen Schauspieler Deburau neugeschaffenen Pierrot der Pantomime, in dem ‚Théâtre des Funambules‘, auf dem die Kunst der Gebärdensprache einen kurzen, einzig dastehenden Triumph davontrug.

Der Traum des alten Theaterschwärmers Holtei, daß die Schauspielkunst alles Heil von den ‚Fahrenden‘ zu erwarten habe, und daß sich erst aus dem ‚Vagabunden‘ der echte Menschendarsteller entwickele, ist wohl nur ein einziges Mal verwirklicht worden, damals nämlich, als im Jahre 1816 ein Mann namens Bertrand, der Inhaber einer Bude, in der Seiltänzer, Akrobaten und Jongleure auftraten, die Erlaubnis erhielt, ein kleines Theater zu gründen, in dem er Pantomimen aufführen durfte. So wurde aus dem ‚Theater der klugen Hunde‘, wie es nach einer besondern Attraktion genannt worden war, nunmehr das ‚Theater der Seiltänzer (Funambules)‘, wie es auch noch weiter hieß, als es sein begeisterter Lobredner Jules Janin längst nach dem Eintrittspreis das ‚Theater zu vier Sous‘ getauft und als die wahre Musterbühne der Comédie française gegenübergestellt hatte. Freilich war dem frühern Spezialitätentheater nur erlaubt worden, eine ‚Pantomime sautante‘ zu geben, die dahin definiert wird, daß „die Handlung stets mit gewissen Körperkunststücken untermischt“ sein soll. Die Schauspieler mußten daher beim Auftreten ein Rad schlagen oder einen Saltomortale machen, und der Liebhaber durfte nicht die zärtlichen Gefühle seines Herzens zeigen, ohne einen Handstand oder ein paar Sprünge absolviert zu haben! Die Pantomime trug also ihre Herkunft aus der Jahrmarktsbude deutlich zur Schau; an sie erinnert auch der ‚Ausrufer‘, der mit schallender Stimme das Publikum zum Besuch einlud: „Immer herrreinspaziert . . . immer herrrein! . . . Meine Damen und Herren . . . Die Vorstellung hat noch nicht begonnen . . . Mossieu Deburau ist noch nicht auf der Bühne! . . .“

Derjenige, der aus dieser Varietee-Bühne eine Kunststätte ersten Ranges schuf, hatte sich selbst aus dem Seiltänzer zum genialen Künstler entwickelt: Jean Gaspard Deburau. Er war ein Zigeunerkind, wurde vom Vater früh zu Kunststücken angehalten, wanderte mit den geschicktern und hübschern Geschwistern durch die halbe Welt, überall mißachtet und herumgestoßen, stets zu neuen und kühnern Wagestücken angehalten, durch Prügel und Hunger schließlich zu einem glänzenden Springer und Seiltänzer herangebildet, früh gewöhnt, mit todwunder Seele zu lächeln; ein tragischer Hanswurst, ein grotesker Tragöde! Als Seiltänzer war er an das ‚Théâtre des Funambules‘ engagiert worden; als die eigentliche Seele des Unternehmens starb

er, der ‚Fürst der Pantomime‘, und mit ihm versank die glänzende Periode des pariser Theaterlebens, die nur durch ihn Licht und Leben erhalten hatte. „Den vollkommensten Schauspieler, der je gelebt,“ hat ihn Théophile Gautier genannt; „niemals habe ich einen Künstler gesehen, der ernsthafter, gewissenhafter und hingebender in seiner Kunst war,“ hat George Sand von ihm gesagt. Wenn er nicht auftrat, war das Theater schlecht besucht; um ihn zu sehen, pilgerten die vornehmsten Herrschaften und die feinsten Damen nach dem engen, schmutzigen, von schlechten Gerüchen und dichtem Qualm erfüllten Saal auf dem Boulevard Nummer 64, wo die Arbeiter in ihren Blusen mit ihren Mädchen, dicht gedrängt, saßen. Dabei waren es treffliche Kräfte, die mit Deburau zusammenspielten, aber sie waren nur durch ihn etwas, der für sie die Sonne bildete, um die sie sich bewegten.

Die ersten Pantomimen, denen wir im Repertoire des ‚Seiltänzer-Theaters‘ begegnen, haben noch Harlekin als Helden. Es sind die Lazzi der Commedia dell'arte, die da auftauchen: Harlekin als Arzt, als Soldat, im Grabe. Erst in dem denkwürdigen Jahre 1823 ‚kreiert‘ Deburau die Gestalt des Pierrot; er tritt auf in einer Pantomime ‚Pierrot somnabule‘. Als mondsüchtiger Hanswurst läßt er zum ersten Mal über die Szene den bleichen Schatten, voll grotesken Humors und heimlicher Trauer, gleiten, der durch ihn unsterblich geworden ist. Der französische Gilles, wie ihn Félix Charigni damals spielte, trug ein langes Hemd aus weißem Leinen, ein weißes Kopftuch, um die Haare zu verbergen, eine spitze Mütze und die schwerfällige riesige Halskrause. Deburau erschien als Pierrot in einer kurzen weißen Bluse mit langen weiten Aermeln, in faltigen Hosen, mit schwarzem Kopftuch, das von dem weißgeschminkten Gesicht grell und unheimlich abstach; ohne Hut: denn die Gesichtszüge sollten deutlich zu sehen sein, kein Zucken der Mundwinkel, kein Runzeln der Stirn sollte dem Zuschauer verborgen bleiben; ohne Halskrause: denn dieser lange, kahle, hagere Hals, der zwischen den eckigen Schultern verschwinden und giraffenartig emporschnellen konnte, rief eine wilde Heiterkeit empor. Wie lustig konnte dieser Hals sein, wenn er sich in gieriger Gefräßigkeit nach einem guten Bissen ausreckte oder neugierig durch irgend ein Fenster fuhr, wie dämonisch-tragisch, wenn der verzweifelte Selbstmordkandidat um ihn den Strick knotete, um sich aufzuhängen!

Deburau operiert auch in seiner neuen genialen Maske noch lange mit den Mätzchen der Stegreifkomödie: er erscheint als Räuberhauptmann mit einem ungeheuern schwarzen Schnurrbart, den er als Liebhaber in die Tasche steckt, um dann einen noch riesigern roten aufzusetzen; er stellt seinem Herrn Cassandre ein Bein und stolpert über seine eigenen Füße; er bekommt Schläge und Fußtritte, überkugelt sich, bleibt für tot liegen. Aber sein Lachen, sein Schluchzen, sein Flehen und Klagen haben bereits eine tief menschliche Resonanz;

wenn er betrunken auftritt, so sind seine halsbrecherischen Sprünge, sein wildes Torkeln und Stürzen nicht nur von einer Virtuosität, wie sie allein ein Akrobat und Gliedermensch hat, sondern auch von einer unübertrefflichen Wirklichkeitstreue. Die ‚Lazzi' sind stets Deburaus Meisterstücke geblieben. Deshalb können die kahlen Texte der Pantomimen keine Vorstellung geben von der genialen Erfindungsgabe seiner Kunst. Der Diener Pierrot schmeichelt, zum Beispiel, seinem geizigen Herrn Cassandre durch unendliche plumpe Liebenswürdigkeiten ein Kleidungsstück ab, zu dem ihm Maß genommen wird. ‚Schneiderszene' steht dann lakonisch im Textbuch. Deburau aber gestaltete daraus „das Drolligste, was die mimische Phantasie je hervorgebracht". Er folgte mit seinem ganzen Körper der messenden Elle, sank bald in sich zusammen, schnellte bald in die Höhe, so daß der Schneider an ihm wie ein Aeffchen herumsprang, trieb tausendfachen Schabernack. In einer andern Pantomime, ‚Pierrot in der Mühle', beobachtet heimlich der Betrogene das glückliche Liebespaar, das ihn hintergeht. Er ist auf einer Leiter hoch emporgestiegen; sein dürrer, fieberhaft gespannter Körper, sein starr vorgestreckter Hals, alles an ihm ist Auge. Aus der wilden Verzweiflung und der sinnlich lüsternen Gier, die sich in seinen Zügen mischen, steigt deutlich das Bild dessen auf, was er sieht. Da bricht die Leiter . . . Pierrot baumelt zwischen Erde und Himmel auf einem Balken in der Luft. In dieser gefährlichen Lage führt nun Deburau die halsbrecherischsten Kunststücke aus, wie sie eben nur ein alter Seiltänzer kann. Ein andrer Soloscherz von ihm war, daß er sich mit einem gewaltigen Regenschirm vom Wind in die Höhe heben ließ und ihn dann als Fallschirm benutzte. Das Publikum glaubte beständig, daß er sich alle Glieder gebrochen habe, aber stets war er elastisch wieder auf den Füßen, mochte auch noch so furchtbares Ungemach und Malheur den armen Pierrot betroffen haben.

Diese Episoden aber waren nur die eine Seite seiner Kunst, durch die er an die alte Tradition der komischen Pantomime anknüpfte. Sein höchstes Talent entfaltete er, indem er der burlesken äußerlichen Tragik eine tief innerliche Seelenstimmung gegenüberstellte. Die erfolgreichsten Pantomimen, die im ‚Théâtre des Funambules' gespielt wurden, so der unverwüstliche ‚Boeuf enragé' des ältern Laurent oder der nicht minder beliebte ‚Songe d'or' von Charles Nodier, boten eine ganz kuriose Mischung verschiedenster Elemente, etwa aus einem Zaubermärchen in der Art von Ferdinand Raimund, in dem gute Genien, böse Zauberer und mächtige Talismane ihre Rolle spielen, aus einem harmlos derben Kasperle-Stück in der Manier des Grafen Pocci und dann noch aus einer mit aktuellen Anspielungen durchsetzten Revue, wie sie bei uns das Metropoltheater gibt. Diese merkwürdigen Ingredenzien lieferten den Stoff für aufregende Situationen, häufigen Szenenwechsel mit prächtigen Ausstattungen und Dekoratio-

nen, kurz, für ein Brillantfeuerwerk von Bühnensensationen. Als nun die Pantomime zum großen Kunstereignis für Paris wurde, als Jules Janin den „bunten Wirrwarr“ des ‚Wütenden Ochsen‘ über alle modernen Stücke neben Shakespeare stellte, da nahmen sich die Romantiker, die in ihrem Haß gegen die Klassik für alles Primitive und Exotische begeistert waren, der neuen Dramenform an. Charles Nodier, Champfleury, Théophile Gautier schufen einen literarischen Stil der Pantomime, dem sich auch ihre modernen Nachfolger, Armand Silvestre, Catulle Mendès, Paul Margueritte, angeschlossen haben. Es entstanden einige dichterisch hochstehende vorzügliche Pantomimen, wie zum Beispiel der von Gautier so hinreißend geschilderte ‚Marchand d'habits‘, die grausige Geschichte von dem armen Hausierer mit Kleidern, den Pierrot erschlägt, um in elegantem Kostüm vor seiner angebeteten Herzogin zu erscheinen, und dessen greller Gassenruf „'Chand d'habits!“ nun als Stimme des Rachegeistes in alle seine Lust und all seine Qual hineinschrillt. Vor mehr als zehn Jahren hat uns der grandiose Séverin, ein echter Nachfahr der großen Zeit der Pantomime, mit dieser Geschichte von Schuld und Sühne tief erschüttert. Deburau aber ließ die ganze ewige Menschheitstragödie mit aller Süßigkeit der Sünde, aller wahnsinnigen Dämonie der Gewissensangst und aller Höllenpein der Reue und Strafe an den erschütterten Zuschauern vorüberziehen.

Der Schöpfer des Pierrot war in seinem menschlichen Schicksal eine tieftragische Natur. Als junger Mensch machte er einen Selbstmordversuch; als verheirateter Mann ward ihm das Los, einen Gamin, der ihn beschimpft hatte, unabsichtlich zu töten und als Mörder vor Gericht gestellt zu werden. Zwei große Tränen rollten damals über die eingefallenen Backen des ‚Hanswursts‘, dessen heiß glühende Augen sonst keine Tränen hatten, dessen Lachen so düster und heiser klang. Warf der Pierrot sein weißes Gewand von sich, in dem er am Abend die Welt erheitert, dann stand im grauen Morgenlicht ein schwarzer, müder, gespenstisch aussehender Mann. Der kam eines Tages zu dem berühmten Doktor Ricord und bat um Mittel gegen seine Melancholie, seinen Weltekel, seinen Spleen. „Sehen Sie sich Deburau an,“ riet der Arzt. Aber trübe kam es zurück: „Ich bin Deburau“. Diese dumpfe, auf dem Grunde seiner Seele stets lauernde Melancholie umhüllte den grellen, überlustigen, derb polternden Pierrot mit ihren schweren, geheimnisvollen Schatten. Sie gab seinem Spiel den unerklärlichen Reiz, das magische Helldunkel, die poetische Verklärung, einen unvergeßlichen, elegischen Unterton. Das, was Molières ironisch-pessimistischer Misanthrop und Watteaus müder, von Leidenschaft verzehrter Bajazzo in weich gedämpfter Tonart geklagt hatten, ward von dem Pierrot Debauraus mit einem starken Realismus ausgedrückt. Es war der vierte Stand, das Proletariat, das sich zugleich schon in

seinem Fühlen, seinem Weltbegreifen regte. Nicht nur als romantischer Mondscheinheld, auch als Darsteller des Volkes ist Deburau gefeiert worden: „Er spielt Argot!“ sagte man von ihm. Daher die zynischen, höhnisch brutalen Töne, die dumpfe, gequälte Lustigkeit, die sich des Genusses nicht bewußt wird, die anklägerische wilde Geste. Romantische und revolutionäre Züge erscheinen in Deburaus Bild verschmolzen. Aber das Ewige und Große in seiner Kunst, das ist doch die bis ins Unendliche wandelbare und dabei stets gleiche Gebärde des Hanswursts, wie sie in der ganzen Weltliteratur sich findet, diesmal allerdings in einzigartiger Schärfe, Größe und Kraft ausgeprägt.

‚Pierrot partout‘ hatte eine der letzten Pantomimen geheißen, in der Deburau auftrat. Ueberall tauchte er da empor, aus allen Ecken und Winkeln, erhängte sich und ward wieder lebendig, ward erschossen und stand wieder auf. Satan stellte ihn als seinen würdigen Sohn, als den weltbeseelenden Geist der Leidenschaften vor. Es war wie ein Symbol dessen, was er geschaffen, was er zurückließ. Zwar starb mit Deburau sein Theater, endete jene einzige Glanzepoche der pantomimischen Kunst, die er in der modernen Zeit heraufgeführt. Aber Pierrot, sein Geschöpf, lebt noch unvergänglich fort und mit ihm der Geist der Pantomime.

Aus dem ‚Theaterkalender auf das Jahr 1911‘, der von Hans Landsberg und Arthur Rundt bei Oesterheld & Co. in Berlin, zum Preise von zwei Mark, herausgegeben wird.

Das Schach / von Christian Morgenstern

Zum großen Geist des Universums trat
ein Sterblicher von dem Planeten Erde.
„Was bringst du mir in meine Einsamkeit?
Bringst du den Vorwurf, daß ich dich erschuf,
den Anspruch, daß ich dich entschädigen soll,
die Nachricht, daß dein Stern zuschanden ward,
den Vorschlag einer neuen ‚bessern‘ Welt?“
„Von allem nichts, du hoher Geist,“ so sprach
der Sterbliche zurück — „ich bringe dir
ein Spiel dafür, das all dies in sich trägt:
Des Lebens Tragik wie Notwendigkeit,
wie du, Notwendiger und Tragischer,
es uns erschufst: ein Spiel, der Spiele Spiel;
für deine weltumrauschte Einsamkeit
das einzige Spiel, wie es das meine war:
Ich bringe dir, mein hoher Geist — das Schach.“

Rundschau

Gregori in Mannheim

Ferdinand Gregori findet in Mannheim nicht die Widerstände, die sein Vorgänger Hagemann am Anfang seiner Tätigkeit überwinden mußte. Das hat er zum Teil diesem seinem Vorgänger, der die Mannheimer an vieles Gute und an manches Schlechte gewöhnt hat, zum Teil aber auch sich selbst zu verdanken. Gregori will, im Gegensatz zu Hagemann, keine Himmel der Kunst stürmen, sondern er gedenkt sie sich langsam und gewissenhaft zu erarbeiten. Als Regisseur trennt ihn von Hagemann eine ganze Welt. Beide kamen ja auch aus ganz verschiedenen Richtungen sowohl der Veranlagung wie der Tätigkeit auf den Intendantenposten. Es gab und gibt viele Theaterleute, die für Hagemann die lobtadelnde Bezeichnung eines genialen Dilettanten bereit haben. Ferdinand Gregori aber nennen alle einen tüchtigen Theaterfachmann.

Das ist er denn auch ganz gewiß. Und so geht er unentwegten Blickes auf das los, was im Theater entscheidet: auf die schauspielerische Leistung. Die gestaltet er, soweit sie sich in der einzelnen Rolle erschöpft, ganz nach eigner Lust. Man sah hier nun schon zu verschiedenen Malen Darsteller, die sich ganz und gar als lebendige Regiepuppen gaben. Das war manchmal im Vergleich zu dem, was diese Schauspieler aus eigenem hätten geben können, recht erfreulich. In der Aufführung der Stilgaukelei ‚Tantris der Narr' aber litt man geradezu darunter, daß in der Titelrolle der tote Kainz wie ein öder Rezeptenmacher kopiert wurde.

Gregoris Regieblick umfaßt leider nicht (sagen wir lieber: noch nicht, denn es fällt ja kein Regisseur vom Himmel) den ganzen Komplex einer Bühnendichtung. Die Milieugestaltung gelingt ihm nur recht mangelhaft, und die einzelnen Rollen zu einem synthetischen Ganzen, zum wirklichen Gesamtkunstwerk der Bühne zusammenzuraffen, ist ihm sogar einige Male — so beim ‚Tartüff' und beim ‚Tantris' — ganz empfindlich mißlungen. Auch hier der Gegensatz zwischen Gregori und Hagemann: dieser erschöpfte sich oft in der Bildinszenierung und in der Anordnung und Nuancierung des Gesamtspiels, vernachlässigte dabei aber die Einzelrolle. Gregori dagegen tut als Regisseur das, was man beim Schauspieler Chargieren nennt. Seine Regiemethode ist, wenn man so will, extrem induktiv, während die Hagemanns extrem deduktiv war.

Einen Sieg feierte Gregori mit seiner induktiven Methode bei der Einstudierung des ‚Käthchens von Heilbronn'. Kleistens Wort und Szenen hatten zwar einiges von ihrer zarten und doch wieder spröden Lyrik verloren, dagegen an Theaterwirkung viel gewonnen. Die Ritter- und Kunigunden-Szenen hatten — wenn auch teilweise stark parodistisches — Leben. In der Aufführung war außerordentlich viel darstellerische Disziplin. Sie zeigte uns auch ein

neues Mitglied von starkem, echtem Talent: Marianne Rub spielte das Käthchen zu herb und gesund, um ganz kleistisch, aber wiederum zu innig und echt, um unkleistisch zu sein.

Gregori hat auch in Mannheim als Leiter einer Schauspielerschule Gelegenheit, seine pädagogischen Talente zu nützen. Wir hoffen viel davon. Seine wiener Lehrtätigkeit bekommt dem mannheimer Theater insofern nicht zum besten, als es eine ganze Reihe junger Gregori-Schüler aufnahm, von denen nur einer oder zwei verdienten, aufgenommen zu werden. In Maria Vera haben wir sogar eine ehemalige Schülerin des Intendanten als Heroine bekommen, von der wir hoffen, daß sie recht bald wieder geht oder ganz anders wird.

An Gumppenbergs ‚Verdammten' versuchte sich Gregori fast ausschließlich mit seinen jungen Leuten. Er ließ sie an dieser kümmerlichen Werdandipredigt sich austoben. Sie erkannten den Geist des Dichters und schrien und schrien . . . Dagegen tat mir Carl Hauptmann leid, dessen Panspiel ‚Der Antiquar' noch schwächer gespielt wurde, als es von Dichters Gnaden schon ist. Es wurde abgelehnt, während Gumppenbergs ah! so poetische Sprache und ah! so heldisches Spiel auf viele gute Menschen Eindruck machte.

Hermann Sinsheimer

Graf Ehrenfried

Im zürcher Stadttheater hat Otto Hinnerks ‚Graf Ehrenfried', von dessen Inhalt und Wert in der ‚Schaubühne' schon des öftern die Rede gewesen ist, seine Uraufführung erlebt. Direktor Reucker hat die poetischen Reize, die dramatischen und die theatralischen Vorzüge der Komödie erkannt und ist so den andern zuvorgekommen. Die Aufführung hat ihm Recht gegeben. Der zarte Stimmungsgehalt, der erdenbefreite Humor, das ganze weltenferne fröhliche Traumleben des Ehrenfriedschen Phantasiedaseins, bekam auf der Bühne eine Greifbarkeit, die mitriß. Man muß das Stück sehr lieb haben, denn es geht etwas Befreiendes, Gesundes, Erlösendes von ihm aus. Ich habe dem genialen Regisseur und Theaterdirektor Max Reinhardt die ernstesten Kunstgenüsse meines Lebens zu danken, ich habe von jener Stätte in der Schumannstraße die größten Offenbarungen, die besten Erlebnisse mit fortgetragen: darum fühle ich mich ihm verpflichtet und möchte ihn auf Hinnerks reine Schöpfung aufmerksam machen, auf dieses prachtvolle deutsche Lustspiel mit der versonnenen Romantik, dem er allen Zauberklang mit weiser Hand entlocken würde. Hier ist die Möglichkeit zu einem starken Erfolg, den sich Reinhardt nicht entgehen lassen sollte. Bei Hinnerks Lustspiel kommt es darauf an, daß die schlichte Poesie, der tiefe Sinn, der in ihm steckt, der ganze liebevolle Humor durch eine intuitiv schaffende Regie und durch kongeniale Schauspielkunst gehoben und gegenständlich gemacht werde. Nicht als ob es die zürcher Regie an Liebe und Sorgfalt, an verständnisvollem Eindringen hätte fehlen lassen; aber es blieb dennoch ein Letztes ungesagt. Die Funken dieses phantastischen Humors hätten heller, flinker sprühen können. Und dann hatte sich der Darsteller des Ehrenfried, Herr Hartmann, mehr an das Liebenswürdig-Helle der Erscheinung, als an

das Geistige, Humoristisch-Verklärte gehalten. Die Sonnigkeit kam da wohl zur Geltung. Nicht aber das philosophische Moment, das mir in Ehrenfried wesentlich erscheint. Man muß fühlen, daß diese heitere Weltbetrachtung Ehrenfrieds, die auch diejenige des Dichters ist, durch Zweifel und Kampf, durch Weh und Bitternis, durch Resignation und Trotz errungen worden ist. Darin liegt der Sinn des Lustspiels. Und diesem Sinn würde Reinhardt Glanz und Tiefe geben.

K. H. Maurer

Verhaeren-Rezitation

Die deutschen Vortragskünstler, soweit sie existieren, fangen an, Witterung für Verhaeren zu bekommen. Ihre Sinne wenden sich diesem neuen Leben zu, ihre Kehle sucht den neuen Klang zu bilden, vom Podium der Vortragssäle tönt Verhaerens neuer Rhythmus. Glück zum Werk! Die große Glocke dieser Kunst kann nicht laut genug übers Volk geläutet werden; die Stimme unsrer besten Zukunft singt in ihr, ehern und selig.

In Bonn hat unlängst Eva Martersteig ‚Helenas Heimkehr' gesprochen, alle Gestalten des Stückes mit erstaunlicher Energie packend und wechselnd, bewegend und sein großes lyrisches Crescendo voll ausschwingend. In Hamburg hat Max Montor, einer der kultiviertesten und besten Bühnensprecher der Stadt, mit einer Rezitation des ‚Klosters' reinern Erfolg erzielt, als der berliner Aufführung des Werkes möglich war. Und nun ist in Berlin eine Künstlerin an den Kern der großen Aufgabe herangetreten und hat Verhaerens Lyrik rezitiert. Alles andre ist Außenwerk — aber in den dunklen Adagien und wilden Allegren seiner Leidens- und Kampfjahre, und in den donnernden Hymnen, den jauchzenden Neu-Psalmen seiner Reife: in dieser Lyrik liegt Verhaerens menschheitliche Botschaft. In einer geschmackvollen und klugen (in Berücksichtigung ihrer Mittel klugen) Auswahl trug Alwine Wiecke in Keller und Reiners Salon diese Lyrik vor.

Alwine Wiecke ist eine Sprecherin, deren Technik vollendet und deren Auffassungsgabe keineswegs alltäglich ist. Sie setzt ihre Stimme an wie der Meistergeiger den Bogen: jeder Strich tönt weich und klar, freischwebend und doch dem Ganzen verbunden. Diese erlesene Technik ist not, um Verhaerens ganz neuen und höchst verschlungenen Rhythmen überhaupt folgen zu können; wie Frau Wiecke es dann tut, beweist Verstand und Herz, Menschengefühl und Künstlerklarheit. Aber das Problem der Verhaeren-Rezitation ergründet sie mir doch nicht; genügen wird diesem urmännlichem Geist vielleicht überhaupt nur eine Mannesstimme. Die Wiecke schien mir zu eilend nervös über alle Tiefen zu gleiten und hatte bei aller Kraft und Wärme deshalb oft nicht Schwere genug, um mit bleiernen Pausen und steinernen Schlägen aus diesen Wortgefügen das ungeheure Pathos zu reißen. Friedrich Kayßlers melancholisch wühlendes Organ wäre für Verhaerens Passionen eben recht; und seine jubelnden Psalmen müßten mit Alexander Moissis Erzton ins Land geläutet werden. Da doch der nicht mehr lebt, der vor Jahresfrist als Erster ein Verhaerensches Gedicht in Berlin rezitiert hat — Josef Kainz.

Julius Bab

Aus Hamburg

Es war immerhin sehr schön zu sehen, wie das Publikum des Thaliatheaters verwirrt zurückbebte ... Vielleicht verlarvt sich der Führer des Reigens zu bunt, vielleicht braucht er zu viele Masken. Aber Wilhelm von Scholz meistert eben den Reigen seiner Komödie der Auferstehungen. Ohne gerade den Thyrsus zu schwingen. Denn er ist wirklich kein Dionysier. Es hetzt bei ihm und tobt und hallt, aber es rechnet auch und nützt den Einfall weidlich aus. Den aparten Einfall, daß einem wehmutskranken König, der als suchende Seele zum mindesten gedacht ist, sich tiefere Lebensweisheit erschließt, während er (durch Zauber gezwungen) in andern Gestalten und sonderlich in der Gestalt eines Bettlers wandelt. Dabei kommt es Scholz weniger auf den Ausbau jener, wenn man will, buddhistischen, oder, wenn man abermals will, der venezianischen Komödie entlehnten Idee an als auf die Fülle der Gesichte des Grotesken und Märchenhaften. Die alten Formen Gozzis und auch der Spanier sind hier geschickt und dichterisch verjüngt. Ein andres gewiß sind Lotosseen. Man spürt nicht Dschinnistan, man spürt einen Wachenden, Wissenden, und ich hätte ihn auch gespürt, wenn mir der Theoretiker Scholz unbekannt wäre. Doch gehöre ich nicht zu den Leuten, die einem Dichter das bischen Salamanca-Weisheit und noch etliches Sokratische darüber übelnehmen. Bei Leopold Jeßner ist Scholz vor die rechte Schmiede gekommen. Es ergab sich: Morgenland — Purpur, Blau, Weiß, Nürnberger Trichter zum Einträufeln von Lebenselixier — aber keine paradiesische Pracht, keine Bülbüllieder und, Gott sei Dank, nichts Schikanederisches. Weniger Tausendundeine Nacht als Tausenundein Tag. Ich dachte an spottend feine Lippen, die (im achtzehnten Jahrhundert) pseudoarabische und pseudopersische Märchen erzählten. Die Reste des Abstrakten hat Jeßner annähernd zu schauspielerischer Sinnfälligkeit gebracht. Und die Schauspieler durften sich des Mimens freuen. Wie Herr Werner Herrn Farecht kopierte, das war höchst kostbar. Denn dieses Stück bietet, von allem Literarischen und Dichterischen abgesehen, Aufgaben für den Darsteller. Aufgaben sozusagen italienischer Provenienz. (Bei Italien muß man nicht immer gleich an die Duse, Salvini, Rossi denken.) Scimmia della natura — sagen ja wohl die Ferraresen, welche keine Heunen sind. Ich möchte das nicht übersetzen, zumal ich keineswegs der Ansicht bin, daß die Aufgaben der modernen Schauspielkunst auf diesem Felde liegen. Ansonsten wäre auch jeder junge Mann, der im Café Monopol erfolgreich Hans Waßmann kopiert, ein Schauspieler zu nennen. Aber schön war es doch.

*

Um bei den Ferraresen zu bleiben: Hagemanns ‚Tasso' war eine mehr als hübsche Leistung. Aber dieser Regisseur stilisiert besser Epochen als Seelenzustände. Darum schien mir seine Rokoko-Matinee noch außerordentlicher. Nur sollte er keine populären Feuilletons sprechen. Das tut man einfach nicht. Ich möchte ihn ‚Schluck und Jau' inszenieren sehen. Die Bilder im ‚Tasso' fallen durch Feingeistigkeit auf. Für den zweiten und dritten Akt rotes Kolorit

wählen, eine Farbe, die des deprimierten und verwirrten Tasso Seelenstimmung mitnichten wiedergibt, heißt allerdings die Dissonanz durch eine (äußerlich wohlklingende) Dissonanz ausdrücken. Was kaum gebilligt zu werden verdient. Der Dialog dieser Dichtung könnte als urbane Konversation auf musikalischer Unterlage bezeichnet werden. Der einzige, der diesem Ideal annähernd entsprach, war Nhil, als Antonio. Aber auch aus Herrn Gebhardt ist allerlei, wennschon natürlich kein vollgültiger Tasso geworden. Wollte dieser Schauspieler auf die Mätzchen des konventionellen Theaters und die seelische Melchthal-Maske verzichten, aus ihm wäre manches zu machen. Frau Valéry ist ein sympathisches Talent mit neuer Methode, als „törichte Jungfrau" angenehm, aber ganz und gar keine Leonore Sanvitale. Und Fräulein May möge vieles vergessen, denn auch sie ist ein Talent. Aber, o Königliches Schauspielhaus zu Berlin!

Arthur Sakheim

Aus der Praxis

Patentliste

Klasse 77g. Gebrauchsmuster Nummer 426 001.

Soffitenbeleuchtungskörper, gekennzeichnet durch reihenweise gegeneinander versetzte Lampen mit zwischen den Reihen angeordneten Trennungswänden, die unterhalb zugehöriger Lampen Ausschnitte haben.

Siemens-Schuckert-Werke, G. m. b. H., Berlin.

S. 22 325. 14. 6. 1910.

Annahmen

Hermann Brandau: Blumen, Schauspiel. Dresden, Residenztheater.

Paul Ernst: Ninon de l'Enclos, Dreiaktige Tragödie. Hamburg, Deutsches Schauspielhaus.

Siegfried Heckscher: Der Spielmann, Einaktiges Legendenspiel. Hamburg, Deutsches Schauspielhaus.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

17. 11. Ludwig Hirschfeld und Siegfried Geyer: Die Puderquaste, Dreiaktige Komödie. Wien, Josefstädter Theater.

Hans Müller: Das Wunder des Beatus, Trauerspiel. Mannheim, Hoftheater.

21. 11. Heinrich Mann: Die Bösen. Drei Einakter. 1. Der Tyrann. 2. Die Unschuldige. 3. Varietee. Berlin, Gesellschaft Pan.

2) von übersetzten Dramen

Hermann Heijermans: Kittchen Bum, Einaktiges Schauspiel. Hamburg, Neues Theater.

Reboux und Nozières: Das Tanzhaus, Schauspiel. Wien, Neue Wiener Bühne.

3) in fremden Sprachen

Roberto Bracco: Versteckte Waffen, Lustspiel. Mailand, Teatro Manzoni.

Pierre Frondaie: Montmartre, Schauspiel. Paris, Vaudeville.

Neue Bücher

Dramen

Arthur Schnitzler: Der junge Medardus, Dramatische Historie in einem Vorspiel und fünf Akten. Berlin, S. Fischer. 290 S.

Sophokles: Tragödien, Deutsch von Heinrich Schnabel. 1. König Oedipus, Oedipus auf Kolonos, Elektra. 234 S. 2. Antigone, Ajas, Philoktetes, Trachinierinnen. 493 S. Leipzig, Werner Klinkhardt. Je 3,— M.

Zeitschriftenschau

Ernst Blaß: Peer Gynt und Joachim von Brandt. Blaubuch V, 47.

Felix Braun: Die Tragödie eines Volkes (Karl Schönherrs 'Glaube und Heimat'). Der neue Weg XXXIX, 46.

Cerberus: Kunstgewerbe und Bühnenstil. Archiv für Theaterwissenschaft I, 1.

Erich Everth: Rahmen und Rampe beim Bühnenbild. Bühne und Welt XIII, 4.

Heinrich Ilgenstein: Zirkus. Blaubuch V, 47.

Martin Jacobi: Vom Komponisten des 'Hans Heiling'. Beilage zur Vossischen Zeitung 47.

Harry Kahn: Eine sogenannte Theaterausstellung in Berlin. Hilfe XVI, 47.

Engagements

Aachen (Stadttheater): Charlotte Sauermann.

Basel (Stadttheater): Gertrud Treda 1911/13.

Berlin (Neues Theater): Max Mack.

Colmar (Stadttheater): Karla Kraus 1910/11.

Düsseldorf (Stadttheater): Max Krall, Nora Reinhardt 1911/14.

Halberstadt (Stadttheater): R. Reisland 1910/11.

Zensur

Dem Stadttheater von Königsberg wurde Frank Wedekinds 'Frühlings Erwachen' aus sittenpolizeilichen Gründen verboten.

Todesfälle

Gustave Worms in Paris. Geboren am 21. 3. 1837. Sozietär der Comédie.

Die Presse

1. Heinrich Mann: Die Bösen, Drei Einakter. 1. Der Tyrann. 2. Die Unschuldige. 3. Varietee. Gesellschaft Pan.

2. Arthur Lippschitz: Der G. m. b. H.-Tenor, Schwank in vier Akten. Neues Theater.

Berliner Tageblatt

1. Die ersten beiden breitgeschwätzigen Stücke dürfen wieder verschwinden; dem 'Varietee'-Akt gönnen wir das Publikum der Kammerspiele.

2. Viel Schwankhaftes ist nicht herausgekommen. Es fehlt der Uebermut.

Morgenpost

1. Es war weder ein stürmisches Wagnis noch eine überzeugende Entdeckertat, weder eine dramatische noch eine dramaturgische Erleuchtung.

Börsencourier

1. Diese Stücke gehören zu der Gattung, die nicht nur den Einzelnen isoliert läßt und in sich selber hinein versenkt, sondern ihn noch dazu teilt und ungewiß macht.

2. Der Einfall wäre hübsch genug, aber die Durchführung ist recht witzlos.

Lokalanzeiger

1. Weder die künstlerischen Ziele der Vereinigung noch deren Notwendigkeit für die Hebung der dramatischen Kunst wurden durch diese Veranstaltung erwiesen.

2. Der neue Schwank ist nichts andres als das alte Volksstück aus den schönen Tagen des Wallnertheaters, ein Volksstück ohne Couplets.

Vossische Zeitung

1. Der letzte Akt ist eine ganz amüsante Burleske. Die beiden andern Stücke sind auf dem Papier geblieben.

2. Die Gradlinigkeit der Erfindung wird einigermaßen durch die Mannigfaltigkeit der Gestalten aus den Niederungen der Theaterwelt gemildert.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 49
8. Dezember 1910

Wie meine Dramen entstanden / von Leo Tolstoi

J. Teneromo, ein Freund Tolstois, hat zwischen 1885 und 1908 in Jasnaja Poljana Gespräche mit dem Dichter geführt und aufgezeichnet, die jetzt bei Erich Reiß erscheinen. Hier folgen zwei. Teneromo spricht.

Die Macht der Finsternis

Eines Tages kommt zu mir nach Jasnaja ein altes Bäuerlein, bleibt im Türrahmen stehen, stützt sich auf seine Krücke und sucht mit den Augen.

„Also, scheint es, am richtigen Platz . . . Nimm dich seiner an, lieber Mensch. Ich war beim Grafen. Er schickt mich zu dir. Es handelt sich um den Sohn. Es ist darüber viel zu sagen, aber wenig zu hören. Ja, ja!" . . . Und er verstummte.

„Worum handelt es sich eigentlich?"

„Ein Nichtsnutz, ein Nichtsnutz, ja, ja. Das ist alles. Man müßte zum Amtsvorsteher, daß er ihn durchprügelt, aber es geht nicht. Ich bin nicht danach angetan. Ich habe ihm ins Gewissen geredet und wieder ins Gewissen geredet, alle meine Worte habe ich aufgebraucht, und er, wie die Wand: steht und glotzt . . ."

„Will er auf Sie nicht hören?"

„Ja, ja . . . Marinia ist ein schönes Mädchen und aus unserm Dorf. Er hat ihr einen großen Schimpf angetan. In Koslowa dient er, mein Sohn, auf der Station in der Werkstätte. Und Marinia hat dort gekocht. Sie ist als Köchin angestellt. Nun, hatten die etwas miteinander oder hatten sie nichts miteinander, höchst wahrscheinlich hatten sie ja etwas miteinander — blos daß Marinia schwanger ins Dorf zurückgekommen ist. Nikofor, so heißt er, mein Sohn, hat ihr die Ehe versprochen. Sie muß bald ins Wochenbett, aber er kommt nicht. Das ist es eben. Darum handelt es sich . . ."

„Nun, was soll da geschehen?"

„Das Mädel hat man aus der Scheune herausgeschleppt. Eine Schlinge hat sie sich um den Hals gegeben. Mit knapper Not hat man sie wieder zum Leben gebracht. Ich war bei ihm, hab ihm ins Gewissen geredet. „Heirate sie", sagte ich, und er wackelt nicht einmal mit den Ohren. Zum Grafen hab ich ihn gerufen — er will nicht gehen, wenn man ihn auch mit hundert Pferden schleppt. „Nikischa," sage ich, „o, es ist eine Sünde!" Und er glotzt mich an und brummt: „Eh, Sünde." Es ist mit ihm nichts zu machen! Da bin ich zum Grafen gegangen, und er schickt mich zu dir . . ."

Am selben Abend fuhr ich mit Lew Nikolajewitsch nach Koslowa.

„Wie gefällt Ihnen dieser Alte?" sagte unterwegs Lew Nikolajewitsch. „Es ist ihm alles so unbequem, auch die Sprache, er spricht stets unabgeschlossen, abgehackt . . . Und das ist viel schöner an einem Menschen als die gefeilte Klarheit und unsre intelligente Abgemessenheit in der Sprache. Ich kannte noch einen solchen Alten aus Mjassojodow — er ist ein Verwandter von der Greisin, die mir Märchen erzählen kommt. Er spricht ebenso wie der, der heute da war, ist ebenso gottesfürchtig, ebenso sanft. Er war eine Zeit lang Kanalräumer in Tula und erzählt darüber so schön, ohne sich zu genieren, ohne Geringschätzung. Die Arbeit verschönert alles. Hier sehen sie, wen Buddhas: „Liebet die ewige Schönheit!" erfüllt. Man muß sich dazu hinaufschwingen. Und die Arbeit ist der Lift, der uns zu dieser Höhe erhebt. Wir suchen Sujets, wir haben das ganze herrschaftliche Leben mit allen seinen unscheinbaren Kleinlichkeiten durchwandert und es in dünnsten Staub zerrieben . . . Ich empfand es selbst an mir und empfinde es auch an den andern Schriftstellern, wie hohl, wie kurzatmig es ist. Man fühlt, daß man hier das Thema auseinanderzieht, aussaugt, wie manche sagen, weil ihr ganzes Leben klein, die Handlungen, die Aufregungen und alle Erlebnisse der Menschen aus diesem Kreise so nichtig, so unnatürlich sind, daß es einer besondern Anstrengung der Schöpferkraft (Lew Nikolajewitsch lächelte bei diesem Worte) bedarf, um etwas, was dem Leben ähnlich sehen könnte, zu schaffen und Illusionen von Handlungen, Aufregungen und Erlebnissen hervorzurufen. Und hier, versuchen Sie alles das zu umfassen! Eine mächtige Eiche . . . Ich schreibe diesen Sommer nichts mehr (es war im Jahre 1886). Sie haben mich ganz in die Arbeit hineingezogen, aber ich fühle, daß sich etwas auf der Seele ablagert, daß mich dort ein Verlangen, zu schreiben, anwandelt. Aber nicht für die Intelligenzler, nein, mit ihnen, will mir scheinen, habe ich mich schon über alles ausgesprochen. Ich will aus dem Volksleben und für das Volk schreiben. Das ist ein Auditorium!"

Einen Monat später komme ich zu Lew Nikolajewitsch.

„Wissen Sie", sagt er, „es war bei mir dieser Alte, der Vater vom Nikofor. Es wird doch Hochzeit sein. Er ist so froh darüber, Er hat auch seine Alte mitgebracht. Die hat ein Mündchen! ‚Ich

sehe', sagt sie, ‚einen Meter tief unter die Erde.' Und dem Alten hat sie tüchtig den Kopf gewaschen: ‚Und der Schlag soll dich treffen, und Zuchthäusler, und Trunkenbold, und der Magen soll sich dir umdrehen' . . . Sie will nicht, daß der Sohn die Marinia heiratet.

Und der Alte lacht blos dazu: ‚Ein Plappermaul', sagt er. ‚Sie stirbt schon so, da hilft kein Teufel.' Ein wundersamer Greis."

„Ja," erinnert sich Lew Nikolajewitsch, „vor einigen Tagen war bei mir Davido aus Tula, er erzählte mir einen erschütternden Fall aus der Gerichtspraxis, wie ein Bauer sein Kind, das ihm seine Geliebte geboren hatte, erstickt hat. Entsetzlich! Ich erzähle es Ihnen nächstens ausführlich . . . Auch ein Drama! . . ."

Es verging der Sommer, Lew Nikolajewitsch erkrankte, hatte Fieber, war aber bereits auf dem Wege der Besserung. Ich kam ihn besuchen. Ueber seinem Bett war ein Brett schief angebracht, darauf einige beschriebene Seiten und Schreibzeug.

„Ich habe mich nicht zurückhalten können," sagte mir Lew Nikolajewitsch lächelnd, „ich schreibe etwas. Sie werden Bekannte finden. Erinnern Sie sich an den Burschen aus Koslowka? Das Drama wird ein Drama werden. Ich weiß nicht, wie es mir gelingen wird; aber ich berausche mich förmlich daran, kann mich nicht davon losreißen. Ich sündige, scheint es."

„Noch ohne Titel?" fragte ich.

„Wird schon einen Titel bekommen. Der Gang des Stückes wird den Titel bestimmen. Die Personen benenne ich mit den Namen derer, die ich beschreibe. Da sehen Sie, da sind unsre Bekannten: Nadjeschda, Nikofor, Marinia. Es ist so leichter, sie zu zeichnen; ich habe sie stets vor Augen und kann mir leicht vorstellen, wie sie in dieser oder der andern Situation handeln oder sprechen werden. Später werde ich selbstverständlich alles umarbeiten und ihnen andre Namen geben. Ich sage Ihnen, daß etwas Großes herauskommt, das, wenigstens mich, in großem Maße ergreift.

Ein sonderbares Gefühl. Ich schreibe zum ersten Mal ein größeres Theaterstück und empfinde bei weitem nicht das, was man gewöhnlich darüber erzählt. Ich schreibe nicht, ich beschreibe nicht, ich zeichne nicht, sondern — wie kann man sich deutlicher ausdrücken? — ich meißle es. Es ist eine Arbeit mit dem Meißel. Ist der Romanschriftsteller ein Maler, so ist der dramatische Dichter ein Bildhauer. Er hat nicht diese Licht- und Schattennuancen, diese Uebergangsstadien; er hat bereits fertige Momente, Reliefe, und mir scheint es, als gäbe es nichts Langweiligeres in einem Drama, als dieses Werden, dieses Anwachsen von Ereignissen vor den Augen des Zuschauers. Die Ereignisse müssen schon hinter der Szene reif werden, sie müssen bereits fertig herauskommen und im Kampf, im Zusammenstoß mit andern Ereignissen, das Drama entwickeln. Dies erschüttert. Dies

ist interessant, es bringt uns in warme Nähe zum Sujet und zu dem, der dieses Sujet bearbeitet. Ja, da sage ich es Ihnen und mir, aber das bedeutet noch lange nicht, daß ich es auch so machen werde. Erscheinen die Ereignisse und die Personen einmal durcheinander gewürfelt auf dem Papier, so beherrschen sie dich, und nicht du sie. Es ist so, als ob man bergab fährt. Der Wagen läuft. Nicht du lenkst jetzt die Pferde, sondern die Pferde lenken dich. Als du bergauf fuhrst, konntest du leicht umwenden, stehenbleiben und alles nach deinem Willen tun. Ich fühle, zum Beispiel, daß die Monologe nicht gut sind, daß dies im Leben nicht so vorkommt, sie gehen aber immer durch, bergabwärts . . ."

Eine Woche später waren noch zwei Akte fertig, und als ich einige Tage darauf wiederkam, lief mir Ge entgegen und erzählte andächtig, flüsternd: „Ich trete heute zu ihm ein, ganz leise, in der Meinung, er schläft, und will ihn nicht stören, da öffnet er die Augen, zeigt auf das Geschriebene."

„Soeben habe ich es beendet!" Und zog mich an sich heran.

„Wie wohl mir ist!" sagte er.

So ist ‚Die Macht der Finsternis' entstanden.

* * *

Die Früchte der Aufklärung

Als Lew Nikolajewitsch es beendet und den Seinigen vorgelesen hatte, wünschten alle, es in Jasnaja Poljana aufzuführen. Man errichtete eine Bühne, stellte Kulissen und Dekorationen auf. Die Rollen wurden verteilt, und die berühmte Komödie erblickte das Rampenlicht zuerst im herrschaftlichen Hause, wo während des Sommers der Schwager Lew Nikolajewitschs, M. A. Kusminskij, zu wohnen pflegte.

Alle waren sehr zufrieden, man lachte viel, bereitete dem Autor, der auch zugegen war und selbst den ‚Künstlern' eifrig applaudierte, Ovationen.

Nicht alle Bauern aber, die der Vorstellung beiwohnten, trugen einen guten Eindruck davon. Es verstimmte sie irgend etwas.

Besonders unzufrieden war der kluge, redselige und kritische Zimmermann Pjoter, welcher auch das Gerüst und die Rahmen für die Dekoration verfertigt hatte.

Er sagte mir hernach:

„Nun, was ist da Gutes daran? Man hat es blos zur Verspottung der Bauern aufgeführt. Und die Herren lachten aus vollem Halse, wenn schmutzige Bauern auf der Bühne erschienen und von ihrer Not sprachen. Ich gebe zu, es ist nicht klug. Wir wissen alle, was das bedeutet, und keiner, auch nicht der Dümmste, würde darauf hineinfallen. Oder nehmen wir die Stelle, wo sich einer von den

Bauern beschwert, daß er kein Feld mehr habe: „Wir haben nicht einmal," sagt er, „wo unsre Hühner hinauszulassen." Von neuem Gelächter . . . Sie haben es wohl leicht, satt und anständig angezogen dazusitzen und über fremde Not zu lachen. Hier müßte man weinen, daß wir so in der Enge und in der Not leben, daß alles um uns herum verschlossen, uns alles verboten ist, überall uns Hunde und Wärter auflauern und wir in der Tat nicht nur unsre Pferde, sondern auch unsre Hühner hinauslassen könnten. Sofort werden sie abgefangen, wir werden abgestraft und müssen es dann Wochen und Tage abarbeiten, wie das auch bei Ihnen hier, auf dem herrschaftlichen Gute, der Fall ist. Und Sie lachen! Ich sah das, und es war mir, wie wenn mir jemand ein Messer ins Herz stoßen wollte. Das ist gar nicht gut, dachte ich.

Nicht blos nach dem Evangelium, sondern auch nach rein menschlicher Auffassung darf das nicht sein.

Das gleiche war auch inbezug auf die Erde der Fall. Die Magd hat es durch Schwindel und List so angestellt, daß ihr der schwachsinnige Herr den Mietvertrag unterschrieben hat. Nein, so wollen wir es nicht haben. Nicht durch List, nicht durch Schwindel hat der Landmann die Erde bekommen, sondern auf richtigem, ehrlichem Wege. Wir quälen uns bis zur Unmöglichkeit ab, mit unserm Schweiß begießen wir den Erdboden, wir lieben ihn und warten, daß er unser wird. Nicht durch List, nicht durch Schwindel.

Und dort bei der Vorstellung kam es nicht so heraus, und dies bedrückte meine Seele.

Immerfort nur hi—hi—hi und ha—ha—ha. Und der Graf selbst patscht in die Hände. Er ist ein Mensch von großen Wahrheiten und ist in der Schrift schon auf vieles gekommen, aber hier ist er auf einen Abweg geraten. Es ist nicht gut! Wahrhaftig, gar nicht gut!

Es lachten ja auch alle über die Grillen der Herren, und es ging lustig her, als dieser, na, wie heißt er denn, die Schlafmütze mit dem langen Hals, der sich immerfort herumdreht und immerfort fragt: ‚Ah, nun, wie?' Als er herumscharwenzelte, lachten freilich auch alle, aber sie lachten, wie man halt über einen von den Seinigen lacht, ohne Nadeln, ohne Stacheln in der Stimme. Als man aber von einem Bauer sagte, daß er rein wie ein geschliffenes Glas sei, da platzten alle aus voller Brust mit einem Gelächter von Stichen und Spitzen auf der Zunge und in den Augen heraus . . . Wo kann er rein wie ein geschliffenes Glas sein!? Es stinkt ja von ihm meilenweit.

Ha ha ha!

Das ist schmerzlich. Und die Folge war, daß man die Auf-

geklärten auslachen wollte, uns aber mit Spott beschüttete. Haben wir dies etwa verdient?

Und da hat man uns noch zusammengerufen: Da habt ihr es. Schaut und erfreut euch daran, wie man euch mit Spülicht beschüttet, vor dem ganzen ehrlichen Volke!"

Als ich Lew Nikolajewitsch diese Kritik wiedergab, lachte er gutmütig:

„Nun, wie denken Sie darüber? Er hat vollkommen recht. Ich empfand es auch selbst, daß diese Arbeit viel Unschönes enthält. Ich habe ihr aber nicht solche Bedeutung zugeschrieben. Ich habe es spielend, halb im Scherz, halb im Ernst geschrieben, und es ist leicht möglich, daß ich in dieser Stimmung das nicht bemerkt habe, was Pjoter so ins Auge fällt.

‚Der erste Branntweinbrenner' ist eine viel aufrichtigere Arbeit, und ihr Erfolg würde mich mehr freuen als der Erfolg der ‚Früchte der Aufklärung'. Ich sehe im übrigen, daß meine Schriften blos für die Intelligenz oder für die Gesellschaft, wie man sie nennt, bestimmt sind — das ist meine alte, alte — Sünde, von der ich nicht loskommen kann, wie ein leidenschaftlicher Raucher, der, wie oft er auch das Rauchen abgeschworen hat, immer und immer wieder einen Zug tun muß, immer wieder danach greift. So ein ‚Zug' ist auch dieses Dingelchen. Ja, eine Kleinigkeit. Wissen Sie, so wie bei diesem Peter manchmal der Hobel durchgeht und etwas andres, eine Spielerei herauskommt. Die Bemerkungen Pjoters sind ernst, und ich schätze stets seinen Verstand und seine Aufrichtigkeit."

Unmutiger Prinz / von Heinrich Eduard Jacob

Noch ist mir an meines Vaters Hofe
nirgend Platz für heldenkühne Taten:
mit Hofmeister, Mädchenspielen, Zofe
bin ich schlimm und würdelos beraten.

Alte, stirngefurchte Feldherrn raffen
allen Ruhm der unterworfnen Länder:
häßlich in das Klirren ihrer Waffen
rauschen meine seidenen Gewänder.

Heimlich rüsten mich allein die Nächte
auf den Zinnen: dem erträumten Stahl
senden sie der künftigen Gefechte
Boten, einen blassen Sternenstrahl.

Von Schnitzler

Anatol

Achtzehn Jahre lang hat man irgend einem dramatischen Nahrungsmittel, von Schnitzler oder sonstwem, den einen oder den andern Anatol-Akt voraufgeschickt, um den Appetit zu reizen, oder hinterhergeschickt, um die Verdauung zu befördern. Kein guter Gedanke, plötzlich eine ganze Theatermahlzeit mit dem Anatol-Zyklus zu bestreiten. Zum Schluß war einem so flau, daß man viel für ein Stück Kommißbrot gegeben hätte. Dabei ist unverständlich, daß Brahm sich diesen Verlauf nicht selbst, daß Schnitzler ihn nicht vorhergesagt hat. Auf unsern deutschen Bühnen probiert ein jeder, was er mag, wenn es auch nur die entfernteste Aussicht auf Erfolg hat. Daß also von einem Dichter dieses Ranges, einem Autor dieses Marktwerts eine Serie heiterer kleiner Stücke, die seit einem halben Menschenalter vorliegt, niemals im Zusammenhang gespielt worden ist: dieser Tatbestand allein und die Einsicht in die Berechtigung dieses Tatbestandes hätte alte Praktiker von dem Experiment abhalten sollen. Erfreulicherweise hatte das Experiment nicht sieben, sondern wenigstens blos fünf Teile. Davon ist der vierte Teil ganz, der zweite halb mißglückt, ist der erste Teil leidlich, der fünfte genügend und der dritte völlig geglückt. Diesen dritten Teil — das ‚Abschiedssouper' — haben ungefähr sämtliche deutschen Bühnen gespielt. Um zu beweisen, daß sie weise daran getan haben, brauchte das Lessingtheater wirklich keinen besondern Abend zu veranstalten.

Was im Laufe dieses Abends immer mehr ermattet und verdrießt, ist die Einförmigkeit seines Inhalts. Anatol wird fünfmal von derselben Seite gezeigt. Wenn er weiter keine Seite hat? Eben darum reichte es aus, ihn einmal von dieser Seite zu zeigen. Er ist ein homme à femmes, der vielen Frauen unwiderstehlich ist, und dem alle Frauen unwiderstehlich sind. Was heute schon nicht mehr das ganze Leben der Frau ausmacht, macht noch das ganze Leben dieses Männchens aus. Schnitzler selbst ist längst über den Typus hinausgewachsen. Die Eheleute in seinem ‚Zwischenspiel' sind Erotiker bis über die Ohren: zugleich sind sie geniale Musiker, die Frau nicht minder als der Mann. Anatol aber verrät mit keiner Silbe, ob er eine menschenähnliche Existenz führt, geteilt zwischen die verschiedensten Interessen, eine Existenz, in der die Liebe ihren Platz hat und nicht alles beherrscht. Er kennt nur einen Gesprächsgegenstand: die Liebe. Himmel und Erde bewegen sich für ihn nur um einen Pol: die Liebe. Er ist sich nur

des einen Triebs bewußt. Ein Dichter von Schnitzlers Geist und Kulturgefühl läßt die Geschöpfe seiner Phantasie und die Objekte seiner Beobachtung unaufhörlich das Tier mit den zwei Rücken spielen oder sich zu dieser Beschäftigung rüsten oder sich von ihr erholen oder sich, im besten Fall, vergeblich nach ihr sehnen. Im Laufe eines solchen Abends wird mit keiner Sterbenssilbe angedeutet, daß die Zeit nebenbei noch andre Nöte und Ideen, Strömungen und Ziele hat. Das ist eine Welt, das heißt eine Welt! An sich ist dieses Weltchen sicherlich mit Meisterschaft gezeichnet. In einem sechsten Akt wird von der Aufrichtigkeit ermüdeter Lügner gesprochen; und wenn Anatol sie auch nicht hat, sondern durchaus nicht müde wird, zu lügen, so ist es doch diese Stimmung von ironischer Wehmut und melancholischer Heiterkeit, die dem Zyklus die psychologische Wahrheit und die künstlerische Einheit gibt. Wir schlendern behaglich um die Liebe im allgemeinen, unterscheiden im besondern die Liebe der Nähterin und der anständigen Frau und der Balleteuse und der Reifenspringerin und der professionellen Amoureuse, erfahren, ohne überrascht zu sein, daß weder Männer noch Frauen monogam sind, und wünschten für eine dramatische Steigerung nur, daß Anatol, dem jede Frau, mehr oder weniger schnell, sexuell langweilig wird, genügend Ressourcen in sich hätte, um uns nicht in jedem Falle noch schneller langweilig zu werden. Diese Gefahr hat Schnitzler, tief, allzu tief in sein Weltchen eingesponnen, ganz und gar übersehen: daß sein Anatol, im Geiste schwach, im Herzen arm, auch als bloßer Liebhaber, als Viveur im oberflächlichsten Sinne kein genügend reizvolles, launenhaftes, schillerndes Exemplar seiner Gattung ist. Nach einer halben Stunde kennt man ihn auswendig; dann wird er immer unerträglicher. Es ist nicht verwunderlich, daß die deutschen Theaterdirektoren sich seit achtzehn Jahren darüber klar sind. Aber es ist sehr verwunderlich, daß der klügste von ihnen sich darüber hat unklar werden können.

Dazu war es eine schlechte Aufführung. Gerade das, was für die dramatische Sterilität hätte entschädigen müssen: ein Hauch von wienerisch süßer Stimmung, von lächelnder Sentimentalität, von der Grazie einer leichten Lebensführung — gerade das, aber noch viel mehr fehlte. Je häufiger man Herrn Monnard in tragenden Rollen sieht, desto neidischer wird man auf die Besucher des münchner Hoftheaters, die ihn nicht mehr sehen. Er gab den Ton von Ueberdeutlichkeit an, der die ganze Vorstellung vergröberte, und der früher in diesem Hause nicht möglich gewesen wäre. Aber den Ton für die Figur fand er nicht; und nachdem er ihn lange genug vergeblich ge-

sucht hatte, griff er zu dem verzweifelten Mittel, Anatol zu parodieren. Er machte das Publikum, das über den Herrn längst keine Illusionen mehr hatte, durch Blicke und Mätzchen darauf aufmerksam, daß es da eigentlich einen Thaddädl vor sich habe, und schmückte sich für seinen Hochzeitsmorgen mit einer Possenglatze, die Alfred Schmasow den Dank jeder berliner Vorstadt eintragen würde. Als Freund Max war Reicher am besten in dem Akt, für den ihn der Zettel zwar ankündigte, aber nicht auf die Bühne ließ. Max ist ein etwa gleichaltriger Freund des wiener Lebejünglings Anatol. Reicher war ein Schnittwarenhändler aus der Bukowina, der Anatols Großonkel zu sein schien. Ihr Frau'n verdient, daß man euch Tempel baute! Denn ohne euch wäre man an diesem Abend schwermütig geworden. Als Erste schwebte Fräulein Somary herein, lieb und lind und leichten Sinns. Als Zweite schritt durch eine Winterlandschaft Fräulein Lossen, dunkel, vornehm, seelenvoll und würdig, weniger flüchtig durch Schnitzlers ernste Dichtungen zu schreiten. Als Dritte wirbelte Fräulein Sussin herein, nicht gut angezogen, aber so gut gelaunt und so überraschend befähigt, ihre gute Laune mit künstlerischer Delikatesse zu übertragen, daß Brahm sie in Zukunft nur richtig zu beschäftigen braucht, um eine wertvolle Kraft mehr zu haben. Als Vierte erschien Fräulein Herterich, die vielleicht eines Tages auch noch ihr Feld finden wird. Als Fünfte schließlich tollte sich die Triesch aus, von der wir immer gewußt haben, daß sie mehr als ein Lustspieltemperament, daß sie eine Lustspielcharakteristikerin von blühendem mimischen Reichtum ist. Ihr Frau'n verdient . . . Aber vor allem verdiente Arthur Schnitzler, nach seinem wirklichen Alter und nicht als ein Literaturgreis behandelt zu werden, dessen Entwicklung man pedantisch und chronologisch aufzeigt. Dazu ist seine Gegenwart zu fruchtbar. Sein jüngstes Drama heißt: Das weite Land. Warum also kriecht man in die engen Winkel seiner Anfänge zurück?

* * *

Der junge Medardus / von Alfred Polgar

Eine sehr große, mit historischen Bildchen bunt bemalte äußerste Hülle. In ihr fest eingewickelt: ein Theaterstück, eine starke Komödie voll Spannung und Konflikt, Ueberspannung. In dieses Theaterstück gebettet: eine balladeske Dichtung von Helden, Tod und Liebe. Und im Innersten dieser Dichtung: ein kleines, schüchtern-modernes psychologisches Drama von den Edelmenschen, die an ihrem ethischen Temperament, an ihren fanatischen Herzens-Reinlichkeiten zugrunde gehen.

Betrachten wir die vier Schichten des Schnitzlerschen Riesenspektakels von innen nach außen.

Den Kern, das psychologische Drama: Der junge Medardus hegt einen großen Willen. Aber auf dem Weg vom Entschluß zur Tat wird ihm dieser Wille regelmäßig verfälscht. Wird abgelenkt von seiner Richtung. Medardus will fürs Vaterland ins Feld ziehen. Da schwemmt ihm die Donau seine tote Schwester vor die Füße. Er will die Schwester rächen. Da kommt ihm die Liebe überquer. Er will seiner Liebe leben. Da tritt die Notwendigkeit, Held, Rächer, Befreier zu sein, an seine Seele heran. Er will Held, Rächer, Befreier sein, da stiehlt ihm neuerdings das Gespenst der Liebe alle Energie aus den Nerven, lenkt den schon gezückten Dolch ab von seinem ursprünglichen Ziel. Er will die tragische Konsequenz ziehen aus all dem, heroisch sterben. Da hemmt eine Caprice des Schicksals seinen Weg: die Tat, für die er büßen will, erweist sich als eine zufällig lobenswerte Tat, und die Gnade des großmütigen Gegners macht die edle Todesbereitschaft des Medardus illusorisch. Jetzt mag aber der Jüngling nicht mehr um das wohlverdiente Heroen-Schicksal betrogen sein. Er hat es satt, sich sein Heldentum neuerdings pervertieren zu lassen, besteht auf dem, nun einmal rite erworbenen, großen Abgang. Man füsiliert ihn, da er nicht sein Wort verpfänden will, weitere Mordpläne gegen den Kaiser Napoleon aufzugeben. In der Linie des Medardus-Schicksals läge es, daß man nun, nach des Jünglings Heldentod, davon erführe, Napoleon sei einen Tag früher von einem andern ermordet worden, und der ganze Aufwand an Charaktergröße überflüssig gewesen.

Medardus ist einer, der fortwährend um seinen ungeheuern Energieverbrauch geprellt wird. In der Luft gewissermaßen fängt des Schicksals Hand die Kugeln aus des Medardus Büchse ab und gibt ihnen ein andres Ziel. Daß er kein Kompromiß schließen kann, ist seine Tragik. Scheinbar ist er schwankend und haltlos. Aber nur deshalb, weil er das, was er eben ist, ganz und ausschließlich sein muß. Nur Rächer oder nur Liebender oder nur Befreier oder Märtyrer eines großen Gedankens. Das jeweilige Ziel hypnotisiert ihn. Er ist ein Unbedingter, ein schrankenlos Hingebender, ein leidenschaftlicher Untertan dem Gefühl oder dem Gedanken, die gerade sein Herz und Hirn beherrschen. Seine Partnerin, die schöne Prinzessin von Valois, ist schon aus anderm Stoff. Ist stärker. Auch ihren Weg verstellt die Liebe. Aber die Prinzessin geht mitten durch sie hindurch, ganz hingegeben und doch ganz Herrin ihrer selbst. Ja, sie schmiedet sogar aus den Fesseln, die das Schicksal ihr anlegen will, um sie an der Ausführung großer Pläne zu hindern, sie schmiedet aus diesen Fesseln Waffen, die jenen Plänen die Realisierung erzwingen sollen. Der Medardus ist ein elastischer Held, dessen Wille

von Hindernissen, an die er stößt, gebrochen und anders gerichtet wird. Die Prinzessin ist eine unbiegsame Eroberer-Natur, die zu ihrem Ziele vorschreitet, nicht achtend, ob sie durch einen großen Jammer oder durch ein großes Glück hindurch muß. Auch sie ist ganz und unbedingt das, was sie ist; aber dies ihr ‚Sein' läßt sich auf die Forderungen, auf die Logik der Stunde einstellen. Sie empfängt den Geliebten und ist nur Liebende. Am andern Tage jedoch findet er die Türe verschlossen und die Hunde losgekoppelt. (Weil sie jetzt wieder nur Ehrgeizige, den Thron Frankreichs erstrebende Prätendentin ist.) Sie stirbt nicht schuldlos, denn sie spielte mit der Liebe; gab sich dem Medardus und versagte sich ihm, je wie es in die Rechnung des Moments hineinpaßte. Das warf seine Seele aus dem Gleichgewicht und ließ seinen taumelnden Willen ihre Pläne so logisch-absurd durchkreuzen.

Man sieht, der psychologische Kern des neuen Schnitzlerschen Dramas ist nicht uninteressant geschnitten und gefurcht. Weniger bemerkenswert scheint die ihn zunächst umhüllende Schichte des Schauspiels: die balladeske Dichtung von Helden, Tod und Liebe. Zweierlei Pathos fließt ineinander: das Pathos des alten Dumas und das Pathos des jungen Schiller. Das ergibt ein unklares rhetorisches Brackwasser, dem wenig spiegelnde Kraft zu eigen. Am Hof des exilierten Herzogs von Valois herrscht eine spitzig-romantische Grandezza des Tuns und Redens, ein abgekürztes, heldisches Verfahren, dessen sich die Drei Musketiere nicht zu schämen hätten. Im Rhythmus eines tragischen Menuetts verkehrt man miteinander. Was für Dialoge! „Töten Sie diesen Jüngling, Marquis, und ich bin die Ihre!" Als Medardus abends im Garten erscheint, sagt die Prinzessin zur Zofe: „Führ ihn in dein Schlafzimmer", und als die sich weigert: „So führ ihn in das meine." Welch romantische Verkürzung der Schicksalslinien!

Die Rede des jungen Medardus hingegen hat oft so starken deklamatorischen Schwung, daß sie in einen Wortrausch hineingewirbelt wird, dem die Verantwortung für Maß und Ziel des Gesagten abhanden gekommen scheint. An der Leiche der Schwester sagt Medardus dem tröstenden Freund (ungefähr): „Du hast leicht trösten. Du hast sie nur geliebt, aber ich bin — der Bruder." Nun, die Steigerung ist nicht zwingend. Angesichts der Leiche spricht er ferner (ungefähr): „Hätte ich dich in einem verrufenen Haus gefunden, mit geschminkten Wangen — der Anblick wäre Seligkeit gewesen neben diesem." Ich habe die feste Ueberzeugung, Medardus hätte, wär' ihm die Schwester im verrufenen Hause begegnet, deklamiert: „Hätt' ich dich als Wasserleiche tot vor mir liegen gesehen — der Anblick wäre Seligkeit gewesen neben diesem." Der Jüngling Medardus wird wohlrednerisch auf seines Erlebens Wende- und Höhepunkten. Er

deklamiert, wo Schweigen innerlichst geboten; und wird weitläufig und eloquent, wo Kürze und Einsilbigkeit das Selbstverständliche. Auch der Sattlermeister Eschenbacher, sonst eine so menschlich-liebevoll gesehene und gezeichnete Figur des Dramas, hat Hang zu sublimen Wendungen. Er schaut in die Frühlingslandschaft hinaus und konstatiert: „Die Säfte quellen.“ Man hat die Empfindung: innere Poesie einer guten Seele schwitzt, harzgleich, nach außen durch. Der Totengräber meint: „Mir ist noch keiner auskommen.“ Totengräber im (dichterisch-qualifizierten) Schauspiel haben immer so was jovial Tristes. Ein Hauch gutmütiger Verwesung ist um sie. Dann erscheint in der Dichtung: ein uralter Herr mit einem kleinen Mäderl. Der alte Herr mokiert sich übers Sterben. Gleich hat man die peinliche Gewißheit, daß ganz bestimmt das kleine Mäderl früher wird daran glauben müssen als der Greis. Richtig. In der Bastei-Szene wird, als einzige Person, das Kind erschossen. Der Tod (im dichterisch-qualifizierten Schauspiel) hat immer so säuerlich-wohlschmeckend ironische Pointen. Da ist ein alter Arzt, der plötzlich ein wild-wehmütiges, schneidend humorvolles Hadern mit Gott beginnt, weil der, kommt ihm die Laune, Kinder vor den Eltern sterben läßt, und weil überhaupt das Leben eine Senkgrube ist, voll von mephitischem Jammer bis an den Rand . . . Die Ballade mit ihren vielen Einlagen übers Sterben scheint mir nicht die wertvollste Substanz des Schnitzlerschen Werkes.

Im Theatralischen, in der Komödie voll Spannung, Aufregung, Ueberraschung liegt meines Erachtens der Hauptwert des ‚Jungen Medardus‘. Szenen von kräftigster Konzentration (die erste Friedhofsszene, die Zähmung des wilden Medardus durch die Prinzessin, die Schlußszene, die letzte Szene des Eschenbacher und manches andre) bannen immer wieder das erschlaffende Interesse. Mit erlesenem Geschick sind die dramatischen Wege der Hauptakteure verschlungen, mit der äußersten Straffheit, gewissermaßen in der Luftlinie, spannen sich die Fäden von Schicksal zu Schicksal. Ausgezeichnet der kleine Auftritt zwischen Prinzessin und Arzt in seiner Ruhe, Klugheit und Noblesse, die blanke, schimmernde Einfachheit der Szene zu Beginn des Stückes, die bunte Szene vor dem Schönbrunner Schloß, fast überquellend von Aktion und Affekt. Alles, was ‚Theater‘ im ‚Jungen Medardus‘, scheint hoch qualifiziert.

Minder glücklich ist die Historie geraten. Sie wird breit, aber ganz in der Fläche entfaltet. Ein künstlich bewegter Binnensee von Menschen ohne natürliche Strömung, ohne Wellenschlag. Die Bastei-Szene ist ganz armselig. Man kommt und geht, benimmt sich furchtsam oder lächerlich oder heldenhaft; aber alles so gleichgültig-typisch, ohne Lebhaftigkeit in der Farbe. Der hier gesprochene Text ist durchaus belanglos; er könnte ruhig wegbleiben. In der bildhaften

Wirkung der Szene liegt der ganze Zauber. Und so wirkt auch meistens die ins Schnitzlersche Werk verflochtene Historie. Rein illustrativ. Bildbeilagen zum Schauspiel. Diese Szenen stehen im Stück wie Steine in einem Strom. Das Drama fließt um sie in langgewundenen flachen Schleifen herum, statt daß es durch sie ein stärkeres Gefälle bekäme. Zeitkolorit und -Stimmung ist wohl da. Aber das hätte sich mit weit geringerm Aufwand an Menschen, Episoden und Szenenbildern erzielen lassen müssen. Einzig der Napoleon, der im Hintergrunde wetterleuchtet, macht die Atmosphäre des Stückes gefährlich, gespannt. Aber auch das bewirkt nicht des Dichters Kunst, sondern die Assoziationen, die der Name im Bewußtsein des Hörers frei macht.

Ein paar starke Eindrücke trägt man von der langen romantischen Historie davon. ‚Lebensmitte', ‚Mannesalter': das spürt man als die primäre Zelle der ganzen Empfindungswelt dieses Werkes. Zwischen zweierlei Angst ist es eingebettet. Zwischen der Angst vor den Ungewißheiten und dem Un-Sinn des willenden, wollenden Lebens — und der Angst vor dem Sinn und der Gewißheit seines Endens. Zwischen Jugendsehnsucht und Todesgrauen liegt es.

Ein stark romantischer Zug waltet vor. Ein trotziger, ohnmächtiger Trieb zur Selbstgestaltung des eigenen Schicksals. Ein Versuch, über Tod und Leben, Größe und Kleinheit, Wollen und Können das aufhebende Zeichen eines fatalistischen Lächelns zu setzen. Der Stärke wird gehuldigt, dem Bewußtsein eigenen Wertes, als der einzigen Möglichkeit, sein Leben zu leben und den Tod zu dulden. Die schrullenhafte Ordnung, in der irdisches Geschehen abrollt, wird gezeigt, die sonderbar verzwickten Rösselsprünge von Ursache zur Wirkung, die „die Hand des Verhängnisses" schlingt, und die erst historisches Betrachten künftiger Geschlechter oder genial-perspektivisches Sehen eines Dichter-Auges auflöst.

Das scheinen, in gedrängtester Kürze, die abstrakten Grundlinien im neuen Schnitzlerschen Drama. Es ist kein Meisterwerk; aber das Werk eines Autors, der schmerzhaft-genau fühlt, wie die Meisterschaft aussehen müßte; und nach besten Kräften Annäherungswerte gibt.

*

Das Riesenkind der Schnitzlerschen Muse wurde im Burgtheater wahrhaft fürstlich herausstaffiert. Eine lange Reihe zierlicher, intimer, vornehmer, farbenfroher Szenenbilder rollte ohne Stockung ab, und der Spielereien für Erwachsene gibt es eine weihnachtliche Fülle. Manches, so die Bastei-Szene, sieht allzu niedlich und geschleckt aus. Man hat da wirklich die Empfindung: Riesenspielzeug. Nach Schluß der Szene wird alles, samt Herrn Gerasch, in eine große Schachtel gepackt und auf den Schrank gestellt.

Das Nebeneinander kriegerisch-unsentimentaler und schwelgerisch-empfindsamer Stimmungen wirkt als appetitreizender Kontrast; ebenso das harte Nebeneinander der bürgerlichen und der hocharistokratischen Welt, der hemmungslos-expansiven, nach außen schlagenden und der höfisch-gebundenen, nach innen brennenden Temperamente. Höchst bemerkenswert auch die Geschicklichkeit, mit der das Drama abwechselnd Einzel-Schicksale und Schicksale der Allgemeinheit in den Mittelpunkt des Interesses lanciert: Wo der Dichter unbedeutend wird, tritt irgend eine weltgeschichtliche Bedeutung, die Szene füllend, in den Vordergrund und deckt den Dichter.

Kriegerisch-prunkstrotzende, förmlich schmetternde Kostüme und die steif-lyrischen Trachten des Jahrhundertanfangs, prangend in zartesten sentimentalen Farben, erfreuen das Auge. Auch das Ohr kommt nicht zu kurz. Man schießt mit Kanonen, mit Flinten, mit Revolvern. Man schießt rechts und links, Granätlein explodieren zierlich, und zwischen Feuer und Schall verstreicht eine höchst naturalistische kleine Pause. Für die Aufführung des ‚Medardus' hat das Burgtheater wirklich sein ganzes Pulver verschossen.

Auch schauspielerisch. Aus der Fülle der Gestalten bewahrt man im Gedächtnis: Hartmanns edlen Thronprätendenten, Balajthys trefflichen, saftigen Eschenbacher, der Frau Bleibtreu starke, unzaghafte Mütterlichkeit, der Frau Medelsky rührendes Agathchen, Straßnis gespenstisch-frohen uralten Herrn, Heines meisterhaft kühlen und klugen, Schicksal spielenden Arzt, Treßlers empfindungstiefen, in Ton und Gebärde so nobel sparsamen Freund des Medardus (für mein Empfinden eine ganz leere, verunglückte, zu Recht hinkende Figur), Arndts bitter-ironischen Arzt, Fräulein Hofteufels leichtfüßige, immer wie von Lebenslust gekitzelte, in den Unfug verliebte Zofe.

Protagonisten: Herr Gerasch und Fräulein Wolgemuth. Ich glaube, man hat diesmal beiden ein bischen unrecht getan. Flamme, an der man sich wärmen könnte, war nie Herrn Geraschs Sache. Aber er hat als Medardus doch ein sehr schönes Tempo, hat Schwung und Leidenschaft und manchmal, wie auf der schönbrunner Treppe, einen großen Augenblick, in dem man aus seinen Erregungen das Sturm-Trommeln eines revoltierenden Herzens zu hören meint. Fräulein Wolgemuth, imponierend durch den Adel ihrer Erscheinung, wird vielleicht ein wenig überschätzt. Noblesse, Kühle, Unnahbarkeit, Verachtung mimt sie unübertrefflich gut. Wo es auf mehr ankommt, auf das Durchschimmern der innern, nur gedrosselten, nicht verlöschten Flammen, auf Botschaft aus den Tiefen dieser spiegelglatten Prinzessinnen-Seele, da fehlten die rechten Lichter und Klänge. Ob Fräulein Wolgemuth eine wirklich bedeutende Künstlerin ist, wird sich noch erweisen. Im ‚Jungen Medardus' merkte man nur, daß sie über die schönsten Mittel verfügt, um Bedeutung zu markieren.

Schloß Wetterstein / von Erich Mühsam

Schloß Wetterstein' besteht aus drei Einaktern: ‚In allen Sätteln gerecht', einer Komödie; ‚Mit allen Hunden gehetzt', einem Schauspiel; ‚In allen Wassern gewaschen', einer Tragödie. Diese Trilogie las der Autor Frank Wedekind am neunzehnten November in München vor. Die technische Leistung dieser Vorlesung war außerordentlich. Während mehr als drei Stunden hielt der Dichter seine Stimme in der gleichen Deutlichkeit und brachte es fertig, eine große Zahl Menschen in Organ, Dialekt, Tonfall und Stimmlage so zu differenzieren, daß der Zuhörer, selbst wenn der Name des Sprechenden nicht genannt worden wäre, in jedem Augenblick gewußt hätte, wer am Wort sei. Trotzdem erforderte es natürlich keine geringe Anstrengung, dem Vortrag von Anfang bis zu Ende mit gleicher Aufmerksamkeit zu folgen, und es erschien manches als Länge, was bei der Lektüre sehr unterhaltsam gewesen war. Ein endgültiges Urteil wird sich wohl erst nach der Aufführung auf einem Theater fällen lassen.

Wedekind behandelt in der Trilogie von neuem die Stellung der Geschlechter zu einander. Der Freiherr Rüdiger von Wetterstein ist in allen Sätteln gerecht. Er begehrt die Gattin des Majors von Gystrow zum Weibe. Um sie zu kriegen, versendet er anonyme Briefe, in denen er erstens seiner eigenen Frau schreibt, sie werde von ihm mit einer Tänzerin vom Olympiatheater betrogen, zweitens den Major glauben macht, seine Frau hintergehe ihn mit ihrem Friseurgehilfen. Die beiden zweifelnden und verzweifelten Ehegatten finden sich im gleichen Schmerze — der Ehebruch ist fertig, und Rüdiger Freiherr von Wetterstein erschießt den Major von Gystrow als den Geliebten seiner Frau im Duell. Nach Erledigung seiner sechsmonatigen Festungshaft erscheint er bei der Majorswitwe, orientiert sie über die Verruchtheit, mit der er den Major beseitigt hat und stellt sie vor die Alternative: entweder sie bringt ihn ins Zuchthaus oder sie nimmt ihn zum Gatten. Leonore nimmt ihn. Moral? Zeige der Frau, die du begehrst, daß du um ihretwillen jede Niedertracht zu begehen fähig bist — und sie wird dich lieben. Das ist die Komödie.

Rüdiger Freiherr von Wetterstein ist in den Klauen seines Schulkameraden Meinrad Luckner, dem er zwei Millionen für veruntreute Diamanten schuldet. Luckner ist das brutalste Vieh unter der Sonne und will auf die zwei Millionen verzichten, falls Leonore sich seinem Gelüst preisgibt. Andernfalls fliegt Rüdiger ins Gefängnis. Luckner bedrängt das arme Weib mit seinen scheußlichen Unflätigkeiten; Rüdiger bedrängt sie mit Eifersüchteleien, Nörgeleien, Unsicherheiten. Leonore ist wirklich wie mit allen Hunden gehetzt. Ihr Töchterchen Effie, eine aufgeklärte Lulu, weiß Rat. Die Mutter tut, was das

Kind sie gelehrt. Sie begibt sich zu Luckner, der hofft, sich wie ein gieriger Wolf auf das zitternde Lamm zu stürzen — und enttäuscht ihn, indem sie sich ihm mit glänzend gemimter Liebestollheit an den Hals schmeißt. Ernüchtert, degoutiert, maßlos angeekelt schießt sich der Klotz eine Kugel in den Hinterschädel. Unter dem Verdacht, ihn ermordet zu haben, wird Leonore verhaftet, während Gatte und Tochter bereits eine Liebesnacht verabredet haben. Moral? Erstens: um ihre natürliche Schamhaftigkeit zu retten, muß eine Frau unter Umständen zu den größten Schamlosigkeiten flüchten; zweitens: nichts ist einem Manne, der eine Frau vergewaltigen möchte, peinlicher, als wenn sie ihm zuvorkommt; drittens: Mütter, lernt von euern Töchtern! Das ist das Schauspiel.

Effie ist, nach sehr lebhaftem Lebenswandel, ihrer natürlichen Bestimmung gefolgt. Sie ist Freudenmädchen und lebt als solches in der Pension Salzmann auf Schloß Wetterstein, der Stammburg des Freiherrn Rüdiger von Wetterstein. Ein fröhlicher Kreis origineller und unbefangener Menschen umgibt sie, und auch die lieben Eltern sind in der Pension Salzmann gut aufgehoben und freuen sich über Effies gute Laune und ihre gedeihliche Tätigkeit. Aus den Gesprächen mit ihren Freunden geht deutlich hervor, daß Effie schon unendlich viel erlebt hat, und so erregt ihr auch der angekündigte Besuch des Chapnarel Tschampor aus Atakama, dem arge Gerüchte vorausgehen, keinerlei Besorgnis. Sie ist eben in allen Wassern gewaschen. Tschampor hat Herrn Salzmann hunderttausend Dollar für Effie bezahlt unter dem Vorgeben, daß er sich in ihrer Gegenwart das Leben nehmen wolle. Effie sucht ihm sein Vorhaben so angenehm wie möglich zu gestalten, aber Tschampor hat seine eigene Methode. Die Blausäure ist schon in einem Pokal gereicht. Effie soll dem Gast die tragische Geschichte ihres Lebens erzählen. Er richtet Fragen an sie, die sie bis zum Wahnsinn martern. Unter dieser Folter verliebt sie sich in ihn. Als er sie soweit hat, setzt Tschampor das Glas an die Lippen, Effie entreißt es ihm, trinkt es aus und stirbt unter wollüstigen Krämpfen vor den Augen des enthusiasmierten Zuschauers. Moral? Der zehnte Grad der Liebesstufenleiter:

„. . . zehntens als Opferfest,
daß unsre Gottheit uns nicht mehr verläßt!"

Das ist die Tragödie.

Das zweite Stück der Trilogie ist wohl das dramatisch wirksamste; das dritte aber jedenfalls das tiefste und dichterischste. Ich erkenne eine Ergänzung des ‚Totentanz'-Problems darin. Dort erschießt sich der Mädchenhändler, als ihm plötzlich die Einsicht aufgeht, daß die Dirnen, die er in heiligem Idealismus einem Leben der Freude und Lust zuführen will, keinen höhern Genuß kennen als den Genuß des Leidens. Hier bewirkt der Mann in dem Freudenmädchen das tiefste

Leiden, um am Anblick der Wollust des Schmerzes die eigene Lust zu befriedigen. Wieweit Wedekind mit seiner Psychologie recht hat, kann hier nicht untersucht werden. Daß er künstlerisch das Recht hat, seine Ueberzeugungen von der Psyche der Menschen in seinen Bühnencharakteren krystallisiert zu gestalten, unterliegt so wenig einem Zweifel, wie die Tatsache, daß Wedekind zurzeit der befähigste und wahrste Menschenbildner und Dramatiker in Deutschland ist. Somit kann man nur wünschen, daß die Familientrilogie ‚Schloß Wetterstein' in recht naher Zeit von guten Schauspielern auf einer guten Bühne zur Aufführung gebracht werden möge, und daß die Zensur sich dabei bescheiden im Hintergrund halte. Dieser Wunsch hat freilich vorläufig keine große Aussicht auf Erfüllung. Das münchner sozialdemokratische Organ, die ‚Münchner Post', hat schon gegen das Buch einen Artikel gerichtet mit der geschmackvollen Ueberschrift: ‚In allen Pfützen gewälzt', und hat da lebhaft nach der Polizei gezetert. Damit man mir diese in der Tat unglaubhafte Behauptung glaube, gebe ich den Satz wieder, in dem meines Erachtens die Konfiskationsbehörde angerufen wird. Er bezieht sich auf „diese Art dramatischer Produktion der sexuellen Perversitäten" (in solchem Deutsch kämpft man gegen Wedekind) und ist im Original gesperrt gedruckt: „Sie liefert nämlich der Polizei und den Sittlichkeitsschnüfflern den Vorwand, gegen die Freiheit des wirklich künstlerischen Schaffens den Schutzmann loszulassen." Von solchem Denunziantenpack muß sich die münchner Arbeiterschaft gängeln lassen. Dabei rückt der Verfasser noch nicht einmal mit seinem Namen heraus. Ich will wenigstens sein Pseudonym an den Pranger stellen: Franzl heißt die Kanaille.

Aus München / von Lion Feuchtwanger

Was Reinhardt unserm Theater genützt hat, ist kaum abzusehen. Ich meine nicht einmal so sehr die Anregungen, die er Spielern und Spielleitern, als vielmehr die erneute, gesteigerte Schauspielfreudigkeit, die er dem Publikum gegeben hat. Denn die Münchener — ich habe es an dieser Stelle oft betont — sind ein unsäglich stumpfes, kritiklos launisches Publikum. Im Taumel für die Oper erstickte alle ihre Freude am Schauspiel, und immer wieder mußten wir redliche Versuche starker Könner an ihrer dumpfen Schläfrigkeit abprallen sehen. Reinhardt hat nun, unterstützt durch eine glückliche äußere Konstellation, dieses feindliche Pflegma sieghaft bekämpft; man beginnt, sich in München für Dinge des Schauspiels zu interessieren und sie allmählich anders zu werten als mit allgemeinen, billigen Phrasen.

Vor allem dem Hofschauspiel kommt dies zugute. Ich habe vor drei Monaten von dem regen und kunstverständigen Eifer der Leitung berichten können: jetzt beginnt ihr aus dem Publikum schwache Resonanz zu tönen; langsam lernt man die Eigenart unsrer Spieler, soweit sie Künstler sind, erkennen und schätzen; immer peinlicher empfindet man die Mängel der dekorativ-deklamatorischen Schule, die, von Possart ausgehend, so lange bei uns am Ruder war, und wenn allmählich der Widerklang im Publikum stärker wird und dieses die Mühen der Leitung genießend fördert, dann kann es doch noch gelingen, unser Hofschauspiel aus einer Provinzbühne zu einem Theater von Rang und Physiognomie zu machen.

Eugen Kilian, der philosophisch Bedächtige, hat seinem Goethe-Zyklus nun auch das politische Lustspiel ‚Die Aufgeregten' eingereiht. Den bei Goethe fehlenden dritten und fünften Aufzug hat Felix von Stenglin angemessen ergänzt. Das Werk ist ohne rechten Mittelpunkt und ohne rechte Handlung. Der einzige Mensch des Stückes, der so etwas wie ein Gesicht hat, der Dorfbader Breme, ist ein Enkel des politischen Kannegießers Breme, und Honeberg hat, nicht Goethe ihn erschaffen. Die ganze Vorstellung hatte etwas Onkelhaftes, angemessen Geheimrätliches, und den Dorfbader Breme spielte Basil routiniert und humorig.

Dann ergänzte Kilian seinen sehr reichen Shakespeare-Zyklus durch den ‚Timon von Athen'. Das Stück, dem selbst der Laie sogleich anmerkt, daß es von Shakespeare nur bearbeitet ist, hat so viel Mattes, Totes und ist so lässig aufgebaut, daß es fürs Theater von heute kaum zu retten ist. Zudem nimmt Paul Heyses allzu glatte Uebersetzung der Sprache den dramatischen Akzent. Die Aufführung trug denn auch im wesentlichen den Charakter eines Monologes des Timon. Steinrück sprach und agierte den Menschenfeind mit Wucht und Galle; doch fehlte ihm zu Anfang die beschwingte, gentile Grazie dieses prachtvollen Dandys, so daß sein jäher Absturz nicht alle Wirkungen erreichte.

*

Der Neue Verein führte im Künstlertheater ‚Kain' auf, eine dreiaktige Tragödie von P. L. Fuhrmann. Fuhrmann versucht eine neue Ausdeutung des Kain-Mythos, eine so ganz neue, daß die Handlung der Bibel völlig verwischt wird. Da aber die Personen nun einmal die biblischen Namen tragen, fällt es uns schwer, die vertrauten Vorstellungen von dem bösen Kain und dem braven Abel und dem schönen Paradies, die auch Byron respektiert hat, einfach in ihr Gegenteil umzukrempeln. Und da Fuhrmann die Handlung der Genesis nicht einmal als Schablone benützte, da er auch alle Vorteile der biblischen Sprache preisgab, hätte er wohl am besten getan, die ganze biblische Maskerade fallen zu lassen, die ihn behindert und uns stört.

Im übrigen ist dieser ‚Kain' ein Versuch, wieder einmal ein Promethidenlos zu gestalten. Kain will, vor allem der Mutter zu Dank, das verlorene Paradies neu schaffend zurückerobern. Da der zweckerfüllte, werktüchtige und nüchterne Abel seine zwecklose Sehnsucht platt rationalistisch verhöhnt und die Möglichkeit des Paradieses mit trockener Werkeltagsvernunft bestreitet, erschlägt ihn Kain in jäher Aufwallung. Nur von seinem Weib Lia, der Gläubigen, geleitet, zieht er weiter in Gebirg und Wüste, Eden zu suchen. Die Geliebte erliegt den Mühen des Weges: er muß zerschunden und erschöpft am letzten Ziel erkennen, daß Abel recht gehabt, und daß es kein Paradies gibt, und stürzt in die Tiefe. Man sieht, die Symbolik ist ebenso flach wie klar. Das Ganze ist sehr breit und langatmig ausgeführt, mit vielen zum Teil sehr schönen Einzelzügen verbrämt: aber alles zerdehnt sich und zerflattert ins Lyrische, die Menschen sind nur von einer Seite gesehen, und statt ihre Art in Taten auszuwirken, verbreiten sie sich in endlosen Reden über ihre Eigenschaften. Einzelne hypermoderne Empfindeleien stören; wenn etwa gleich zu Beginn Kain wie der Vorstand eines Tierschutzvereins über die Grausamkeit bei der Opferung der Tiere sich ausläßt; und etliche recht unbehilfliche Trivialitäten rücken die Tragödie noch an die Grenze des Komischen. Die Sprache strömt in unendlich breiten Jamben dahin; sehr häufig fehlt die Caesur, und empfindliche Akzentmängel kränken das Ohr. So gehen in dem breiten, mitunter recht trüben Strom die vereinzelten lyrischen Schönheiten verloren.

Die Darstellung mühte sich mit Glück, das Werk ins Weite, Urgroße hinaufzustilisieren. Die Dekorationen L. Pasettis schufen sehr schöne Bilder weiter Wüste und uröden Gebirgs. Bernhard von Jacobi als Kain war von prachtvoller Zerwühltheit und erschöpfte alle Klangwirkungen, die den Versen zu entpressen waren, und Schwannekes humorig diskrete Philistrosität gab dem Abel mehr als der Dichter. Die Frauen blieben farblos. Und Adam und Eva — daran trug freilich der Dichter die Hauptschuld — waren derart, daß man sich ein wenig genierte, von ihnen abzustammen.

Abbé Mouret / von Fritz Jacobsohn

In der ‚Sünde des Priesters', dem Roman Emile Zolas, erweckt eine sechzehnjährige wilde Wunderblume, eine von allen dumpfen Trieben des Reifens erfüllte Mädchenknospe einen Diener der Kirche, dem mit Sechsundzwanzig noch nie das Blut gekocht hat, der erhobenen Hauptes dahinschreitet und den Sinn seines Lebens nicht kennt. Das Weib verrät ihm das Geheimnis der Schöpfung. Sie zeigt dem Manne, der wie ein Tier im Winterschlaf war, was Liebe

ist, gibt ihm die Sonne, macht ihn gesund. Der Priester, der der Sünde verfällt, begeht an dem Weib, mit dem er im Garten Eden gesündigt, eine größere: er verläßt sie und kehrt in den Schoß der Kirche zurück. Sie aber stirbt an ihrem erwachten Blut, das sie zermartert, sie zum Wahnsinn treibt, das ihren Leib, der empfangen hat, zu Tode zerstört. Die Sünde des Priesters ist der Verrat an dem Weibe, das ihn zum Manne gemacht hat.

Gehört diese wilde Albine, in der das Ur-Animalische, der Hunger nach Liebe und Hingebung so rührend poetisch verklärt ist, als hätte ein Romantiker sie erdacht, auf die Bühne? Adalbert von Goldschmidt glaubte es und hat den Roman zu einem Textbuch verarbeitet. So wie er ‚Die Sünde des Priesters‘ in die, wie er sagt, Dichtung: ‚Abbé Mouret‘ veropert hat, ist sie unbrauchbar, und sein Vermächtnis ist dem Komponisten Max von Oberleithner zum Verhängnis geworden. Der nahm das Buch des andern und sog sich fest an ihm. Er sparte nicht an seinem Reichtum und gab so viel, daß es zu viel wurde. Der Stoff wuchs ihm unter, entwich ihm aus den Händen und überflutete alle Maße. Drei Akte und sieben Bilder sind ihm für das, was er sagen will, zu wenig — deshalb nimmt er noch die Zwischenakte für seine musikalischen Erläuterungen zu Hilfe. Es ist zu viel.

Die Sünde Oberleithners im Sinne der Oper und des Musikdramas ist seine Indolenz gegen die Bühnenwirksamkeit, gegen das Theater. Er macht keinerlei Konzessionen, geht unbeirrt seinen Weg und kümmert sich um nichts als sein Werk. So sympathisch das im Grunde ist, so unerträglich wird das im ‚Abbé Mouret‘. Selbst ein fescher Ländler zu Beginn des dritten Aktes, erst in F-Dur, später mit Chor in A-Dur, vermag die allgemein herrschende trüb-gleichförmige Stimmung nicht aufzuhellen. Und hier liegt auch der musikalische Hauptfehler des Komponisten. Sein großes satztechnisches Können verhindert ihn, selbst da, wo es sich um den Ausdruck einfacher Dinge handelt, einfach zu sprechen. Er moduliert in einem fort, bringt Vorhalte und Durchgänge an, die den Satz komplizieren. Weniger Bienenfleiß und mehr Genialität wären ihm zu wünschen; etwas von dem unverkennbaren und undefinierbaren Urstoff musikalischer Schaffenskraft. Denn davon ist in dem ganzen Werk keine Spur zu finden — und ohne einen Funken davon geht es nun einmal nicht. Bis jetzt hat Oberleithner nur fleißig studiert. Natürlich vor allem bei Wagner, aber auch bei Strauß und Debussy. Diese Mischung ist sichtlich interessant, aber keineswegs schön oder charakteristisch. Kleine, unprägnante Leitmotive werden symphonisch verarbeitet, Mittagshitze und schwüle Paradou-Stimmung wird gemalt und dazu deklamieren die Stimmen. Diese Rezitative — und das ist charakteristisch — sind alle schlecht und ungesanglich. Sie sind auch alle ganz unpersönlich und gleichmäßig: Mouret, Albine und Jeanbernat singen fortwährend

in den höchsten Tönen forcierter Ekstase. Das überladene Orchester hört nimmer auf zu arbeiten und weiß nicht, was Licht und Schatten ist. Die Verteilung von Licht und Schatten ist aber die Kunst des Musikdramatikers. Das muß Oberleithner noch lernen; dann mag er wiederkommen.

Die Aufführung der Komischen Oper war nur szenisch beachtenswert. Man konnte in den beiden Bildern aus dem ‚Paradou‘ etwas von der atemberaubenden Süße fühlen, die aus Zolas Schilderung weht. Böse waren die Schmetterlinge und das Vogelgezwitscher in der großen Liebesszene. Wenn der Autor so geschmacklos ist, so etwas vorzuschreiben: seit wann richtet man sich nach den Vorschriften der Herren Autoren?

Krankenlager / von Peter Altenberg

Ich lag wieder einmal im Sterben. Einer sandte mir daher Kalbsfuß-Gelee in Glasdose, statt mir seine junge, schöne Geliebte zu senden, die mich unbedingt eher hätte erretten können als Kalbshaxen! Das Kalbsfuß-Gelee hatte einen geheimnisvollen uneröffenbaren Verschluß. Daher war es auch ganz gleichgültig, daß es vor dem Eröffnen zwei Stunden lang in Eis liegen sollte. Einer kam sehr teilnahmsvoll und besprach es mit mir ziemlich eingehend, ob er seiner Mitzi den Laufpaß geben solle oder nicht, nachdem doch, wie ich wisse —. Wir berieten hin und her, und er meinte schließlich, er sehe, ich sei nicht ganz bei der Sache. Zum Schlusse sagte er: „Hast du große Schmerzen?! Merkwürdig, daß diese Anfälle in letzter Zeit so häufig wiederkommen. Vielleicht sieht man dich übrigens morgen im Gasthaus. Da können wir es weiter besprechen.“ Eine Dame kam, und ich teilte ihr mit, daß sie die schönsten Ohren, Hände von der Welt habe. Sie meinte, ich bliebe noch in der Sterbestunde ein Dichter, ein wirklicher Künstler. Einer kam und legte alle seine Zigarettenasche auf mein Nachtkästchen aus Bambus, neben die große tiefe Aschenschale. Einer trug mir ein Buch weg, unter dem Vorwande, ich könne in meinem jetzigen Zustande ohnedies nicht die Sammlung finden, es zu lesen. Einer sagte mir, man dürfe sich nicht so sehr nachgeben, sondern müsse die Krankheit durch Energie überwinden. Gott, wo käme er selbst hin, wenn er sich immer gleich ins Bett legen wollte und sich pflegte!? Eine junge Dame schrieb: „Verehrter Meister, ich höre, daß Sie schwerkrank sind. Darf ich um ein Autogramm bitten?!“ Als ich wieder genesen war, sagte man zu mir: „Nun, Peter, du ewig Unzufriedener, hast du es nicht jetzt wieder einmal erlebt, von wieviel Sympathie und echter Freundschaft du in schweren Zeiten dennoch umgeben bist?!“ Ich blickte gerührt vor mich hin — das heißt, ich dachte: Verbrecher und Schafsköpfe!

Heinrich Mann / von Harry Kahn

Dieser nach Wilhelm Raabes Tod größte lebende Epiker Deutschlands, dieser seit des Cervantes Tod überhaupt wieder erste wirkliche Grotesk-Epiker, Heinrich Mann ist nur ein sehr mäßiger Dramatiker. Oder ehrlich: er ist überhaupt keiner. Dem Dichter sagt man damit sicher nichts Neues; wie er auch gewiß selbst am besten weiß, daß die drei Stückchen, mit denen die Gesellschaft ‚Pan' bezeichnenderweise ihre Spielabende begonnen hat, nur Paralipomena seines epischen Oeuvre sind; Abfälle, Fingerübungen. Selbst am besten wird der Dichter auch den Irrweg kennen, der ihn vom Buch zur Bühne seitab geführt hat; ich will ihn hier aufzeigen, nicht um an einem Königswerk zu drehen und zu deuteln, sondern weil es artistisch höchst interessant und instruktiv ist und zugleich typisch dafür, wie stärkster Kunstverstand und reinster Künstlerwille heute nicht identisch zu sein braucht mit wahrem Formbewußtsein.

Das fiebrig jagende Temperament dieses Dichters, das dem fiebrig jagenden Tempo seiner Zeit entspricht, reißt die ganze Welt in eine bunte, wilde Bewegung, sieht in alle Dinge, alle Düfte und alle Klänge eine zauberhafte Aktivität hinein. Um die überhaupt wiedergeben zu können, muß er die Wortlinien, mit denen er das tut, in so barocker Weise kurven, daß sie sich gegenseitig an allen Ecken und Kanten stießen, daß alles durcheinanderginge, hielte er sie nicht mit fester Hand auseinander. So kommt er dazu, um jede einzelne Erscheinung einen flackernden Ring oder einen tiefen Graben von Charakteristik zu ziehen, der sie von allen andern trennt; er löst die Kontinuität des Sinnlich-Wahrnehmbaren völlig auf: er zersieht alles Sichtbare, hört alles Hörbare auseinander. „Seine spitzen Knochen durchbohrten seine Flicken ... Aber, den Oberkörper tobend nach vorne geworfen ..." „Der Strich der Violinen errichtete Staffeln nach oben; die Hörner stürmten feierlich. Wie der Wind schwang sich die Orgel auf." Wo immer man Heinrich Manns Werk aufschlägt, findet man Sätze wie diese.

Zweierlei wird aus ihnen deutlich erkennbar. Einmal: wie im einzelnen Satz das, was man mit dem Ausdruck der Malerei die ‚Valeurs' nennen kann — die außerphonetischen und außerlogischen Verhältnisse der Satzteile untereinander, vornehmlich des Substantivs zu Adjektiv und Verbum — wie diese Valeurs schwingender, unruhiger, greller als je vorher werden. Und zum andern: wie der ganze Sprachkörper in einer bis dahin unerhörten Weise zerfasert werden muß, um jeder einzelnen Vision grammatikalisch Wert und Gewicht zu schaffen. Von Werk zu Werk werden der Nebensätze weniger, und die kurzen Hauptsätze, die nur aus Subjekt und Prädikat, und höchstens noch Adverbiale, bestehen, immer zahlreicher, ja zuletzt herrschen sie fast unumschränkt;

seitenlang kann man suchen, bis man auf einen Relativsatz stößt. Man sollte meinen, damit wäre die Grenze erreicht. Aber diese aus der Kenntnis der Zungen aller Kulturvölker gespeiste, geniale Sprachkraft hat es fertig gebracht, sich selbst auf den Kopf zu steigen, des objektiven Worts als Materie und Medium der epischen Kunst überhaupt zu entraten. Da nämlich in der Sprachpointillistik, wie sie sich bei Mann immer mehr herausgebildet hat, kein Raum mehr blieb für gewisse unentbehrliche Erfordernisse der erzählenden Kunst, als Psychologie und dergleichen, so mußten diese allmählich aus den Worten des Erzählers in die Worte seiner Gestalten übergehen. Und so hat langsam das echte epische Berichten Harakiri an sich vollzogen und im Sterben einen scheußlichen Wechselbalg gezeugt: die pseudodramatische Rede. Aus Sprache ist Gespräch, aus Mittel Zweck geworden. Heinrich Mann erzählt nicht mehr, sondern läßt nur noch reden. Ob er das für eine sublimierte Objektivität hält und Flaubert damit überflaubert zu haben glaubt, weiß ich nicht. Ich weiß nur soviel, daß zur Durchführung dieses Formzwitters noch mehr Raffiniertheit als wirkliches Können gehört, und daß das Kunststück das Kunstwerk erschlägt: wem nicht schon die Formzersprengung auf die Nerven geht, dem zerstört unfehlbar die Langeweile jeden Genuß. Tatsächlich sind denn auch Heinrich Manns letzte Werke: die Monologe ‚Mnais und Ginevra‘, die Dialoge ‚Branzilla‘ und ‚Tyrann‘ und zumal die nur aus Rede, Gegenrede und Regiebemerkungen bestehende ‚Kleine Stadt‘ von einschläfernder Wirkung, so viel Geist und Leben natürlich in ihnen verstreut ist. Blos Stanislawski, der Dostojewskij-Dramaturg, dürfte einen freudigen Luftsprung machen, wenn er den letzten Roman liest, der dazu noch (ists Zufall oder Absicht?) in fünf Akte, nein: Abschnitte eingeteilt ist. Der Zirkus Schumann wird ihm hoffentlich ausreichen für die Aufführung des Romans.

Zu dieser babylonischen Formverwirrung besaß die jüngste jener Zusammenrottungen, die mit klareren kaufmännischen Zielen als künstlerischen Ueberzeugungen das deutsche Drama retten wollen, offensichtlich nicht genügend Konsequenz. Um aber doch wenigstens etwas in dieser Richtung zu tun, führte sie die beiden Novellen: ‚Der Tyrann‘ und ‚Die Unschuldige‘ sowie die allenfalls dramatische Skizze ‚Varietee‘ (die jetzt in den Spielplan des Kleinen Theaters übergeht) ad majorem gloriam Tillae Durieux auf. Dem Dichter konnte diese Vorstellung natürlich von vornherein nichts weiter einbringen als den Hohn der Schmöcke, die natürlich nicht erkannten, daß sie es mit zu Unrecht vor die Rampe gezerrten Epika zu tun hatten. Daß und warum Heinrich Mann dies den Leitern der Aufführung nicht schonend mitgeteilt und diese Aufführung überhaupt zugelassen hat, das gehört in das Kapitel: ‚Das sogenannte geistige Deutschland im öffentlichen Leben‘, das nächstens einmal aufgeschlagen werden soll.

Rundschau

Gentleman Jesus

Der Fremde', ein Legendenspiel von Jerome K. Jerome, das in dem hübschen kleinen Ausstellungstheater am Zoologischen Garten zu sehen war, ist keineswegs so schlecht, wie es gemacht wurde — erst von der Darstellung und dann von der Kritik. Es ist Arbeit von der Art, wie sie der geistige Mittelstand in England produziert: ein bischen grell in den Farben, ein bischen flach in der Moralistik, ein bischen bequem in der Technik, aber durchsprengt mit allerlei Adern von gesundem Witz und menschlichem Gefühl. Irgendwo wird an wirkliche Werte gerührt; wir hätten uns sehr verbessert, wenn unser literarischer Mittelstand an innerer Sicherheit und menschlichem Gehalt nur diesen Produzenten gleichen wollte.

Also J. K. Jerome, der als Witzbold übrigens eine keineswegs alltägliche Kraft ist, dichtet das ‚Nachtasyl' in spießbürgerliches Milieu um: in ein minderes londoner Pensionat gesellt sich zu schmutzigem, kleinlich gemeinem Volk der Heiland, der Erlöser, der alle Menschen gut macht, einfach dadurch, daß er ihnen sagt, sie seien gut. Nun kommt in dieser engen Bürgerwelt gewiß kein Pathos auf, wie in Gorkis von aller Konvention befreitem Inferno; das Ideal dieser Pensionäre und ihres Dichters wächst nur etwa bis zur Idee des echten Gentleman. Doch es ist im letzten Grunde der Glaube, der heiligt, und beinahe gleich ist es, woran geglaubt wird. Das Gentleman-Ideal ist primitiv, aber wenn es wahrhaft ein Ideal ist — so kann Jesus auch als Gentleman kommen.

Er macht schmutzige Menschen sauber, er macht, daß die schuftigen Pensionäre nicht mehr bei der Monatsrechnung betrügen, keine Kerzen einstecken, den Damen die Sessel anbieten, nett zu ihrer Frau sind, auf Moorwiesen keine Silberbergwerksaktien ausbieten, und nicht den reichen, sondern den geliebten Mann ehelichen — kurz, daß sie sich gentlemanlike benehmen. Das alles kann durchaus ernsthaft und innerlich wirken, wenn es uns nicht pathetisch und sentimental geboten wird, wenn es uns gestattet bleibt, über die Kleinheit der Formen, in denen die größte Kraft sich diesmal bewegt, ein wenig zu lächeln. Humor kann fromm erhalten, wo Pathos zum Spott reizt; die Gefahr für den Ernst dieser ganzen Legende ist, daß ihre Einzelheiten zu ernst gebracht werden. Hier hat der Autor keineswegs alles verdorben; von ein paar verdächtig gerührten Momenten abgesehen, ladet er uns dauernd ein, über seine Sünder und seine Bekehrten zu lächeln — so ernst es ihm mit der Bekehrung ist. Auch der letzte Akt verlangt durchweg diese humorige Note, und es ist nicht Jeromes Schuld, wenn die schönen, schlichten Menschenworte seines Fremden in einem Meer platter Rührseligkeit versanken.

Die Regie fand nicht den Mut, die drollige Kleinheit der Motive, in denen hier die große Idee gespiegelt ist, in einem sanften Ka-

rikaturenstil zuzugeben, und eben deshalb wirkte die große Idee selber klein und albern. Diese Pensionäre (unter denen die robuste Rosa Wohlgemuth noch als differenzierte Seelenkünderin wirkte) fielen Dilettanten zum Raub, die hilflos zwischen Pathos und Komik hindurchtappten. Nur einer, Guido Herzfeld, als der jüdische Mann, der seine Silberbergwerke in eine Meierei umwandelt, ragte weit heraus. Den Fremden, den Heilsbringer, spielte Josef Klein mit der Sicherheit, dem Geschmack, dem Takt eines guten Schauspielers. Aber es wäre wohl hier die ethische Dämonie eines Oscar Sauer not, um uns das tief Natürliche all der Wunder spüren zu lassen, die dieser Freund aller mit der Macht seiner Augen vollbringt.

Julius Bab

Vom Teufel geholt

Die Cobra war an allem Schuld. Hätte sie nicht den Nabob Peter Bast durch ihren Biß verwundet — wer weiß, ob der Dichter so rasch das Ende gefunden hätte. Peter Bast aber war herbeigeeilt, um den teuflischen Eifersuchtsplan der alternden, männertollen Frau Gihle zu durchkreuzen, die nichts andres zum Ziel hatte, als die Braut ihres Geliebten, Alexander Blumenschön, durch das giftige Reptil töten zu lassen. Er erliegt dem Biß der Schlange, und Frau Gihle sieht schließlich ihre Prophezeiung erfüllt, daß es „bei ihr einmal mit einem Neger enden werde."

Man sagt, daß dieses Schauspiel im Gegensatz zu andern dramatischen Werken Knut Hansums wirkliches dramatisches Geschehen auf die Bühne bringe, und in der Tat arbeitet der Dichter im dritten Akt geradezu mit Wedekindschen Effekten. Sonst passiert nicht viel in dem Stück. Die Menschen laufen zusammen, wie der Zufall — hier der siebzigste Geburtstag des alten Gihle — es will, und tun und reden auch nichts andres, als was der Zufall ihnen eingibt. Die vier Akte werden zusammengehalten durch die Person der Frau Gihle, die einst als Varieteestern sogar die Gunst von Fürsten genossen hatte. Der eigentliche Held des Schauspiels aber ist das Leben. Das dramatische Geschehen ist in letzter Linie nichts andres als der Kampf aller gegen das Leben und des Lebens gegen alle. Die Personen sind weniger Menschen von Fleisch und Blut, als vielmehr lebendig gewordene Charaktereigenschaften: Selbstsucht, Beschränktheit, Falschheit, Leichtsinn, dann animalische Triebe, Wollust, Prostitution. Jeder lebt und handelt nur in den engsten Grenzen seines Ichs, taucht aus dem Nichts auf, wie die Gedanken des Menschen und verschwindet wieder in dem Nichts. So läuft in dem Schauspiel ein verschleierter Mystizismus neben robuster Alltäglichkeit einher.

Die Inszenierung, die Reinhard Bruck im düsseldorfer Schauspielhaus dem Werke zuteil hatte werden lassen, betonte vielleicht ein wenig zu sehr den Symbolismus, kam im übrigen aber dem Verständnis weit entgegen.

Rhenanus

Das Wunder des Beatus

Im ersten Akt kommt ein deutscher Wanderbursch mit Lied und Schwert gezogen. Mit Lied und Schwert zieht er im letzten

Akt von dannen, aber: „Die Träne wandert mit.“ Warum? Es ist kein andrer Grund dazu vorhanden als die Willkür des Dichters. Hans Müller, dessen ‚Haargudl am Bach‘ bei Hofrat Schlenther und uns in bester Erinnerung steht, läßt in seinem ‚Wunder des Beatus‘ diesen deutschen Jüngling ein kastilische Königstochter, die lahm ist, heilen, läßt beide ein Paar werden, aber — hier beginnt die Willkür — kein glückliches. Denn das Königskind Maria begegnet ihrem Retter und Gemahl mit Argwohn. Gleich am Hochzeitstag sogar! Sie hält ihn für etwas Ueberirdisches und glaubt alles Menschliche ihm fern. Und dabei sehnt er sich so sehr nach dem Allzumenschlichen. Sie verweigert es ihm. Nun hat er aber, weil ihn ein andrer teuflischer Künste zieh, bei seinem Leben geschworen, er wolle am dritten Abend nach seiner Hochzeit das Heer gegen die Mauren führen und sich in diesem Kampfe mit dem kastilischen Erbfeind ein Gottesurteil erstreiten. Es wird dreimal Morgen und Abend, aber sein Weib verschmäht ihn noch immer. Schließlich, am dritten Abend, da das Heer des Führers harrt, zwingt die spanische Elsa den blonden Lohengrin in ihre Arme. Das Heer zieht allein und würde sicherlich in Tod und Verderben ziehen, wenn nicht — Elsa (die Maria Dulce heißt!) in selbichter Nacht sich in die Rüstung und auf das Pferd ihres Gemahls würfe, den reisigen Mannen nacheilte und sie zum Siege führte. Diese kühne Erfindung ist der Höhepunkt der Geschmacklosigkeit und des Dramas. Daß schließlich Beatus sterben soll, Maria Dulce ihm aber eigenhändig zuvorkommt, er selbst darauf vom König losgesprochen wird, so daß er und seine Träne wandern können — das ist der müde Schluß des durch vier Akte rasselnden Stückes.

Das Mannheimer Hof- und Nationaltheater führte es auf. Mit schallendem Beifall, versteht sich. Die Verse klingen (wenn auch oft hohl), die Menschen reden (wenn meist auch geschwollen), die Ereignisse jagen sich (wenn auch immer zu Tode). Dieses Schauspiel ist eigentlich ein Schaustück. Ein Tauber, der dichterisch begabt ist, hätte Genuß davon. Er könnte die bunten Puppen, die Hans Müller erfunden hat, künstlerisch inspirieren, mit glaubhaftem Leben erfüllen und ihrer Handlungsweise psychologisch unanfechtbare Gründe unterlegen. Wenn man aber mit hörenden Ohren vor der Bühne sitzt, ist der Kinematographengenuß dahin, ohne durch etwas andres ersetzt zu werden als durch den Aerger über die Plumpheit des von Haus aus talentierten Hans Müller. Seine ‚Puppenschule‘ war ein gutes Spieldrama, dieses ‚Wunder des Beatus‘ aber ist ein böses Spiel mit dem, was wir Drama nennen.

Die Aufführung des mannheimer Theaters zeigte zum wiederholten Male, daß Gregori gewillt ist, die guten Ansätze künstlerischer Inszenierung aus Hagemanns Zeiten verkümmern zu lassen. Erst, wo die Regie aufhört, pädagogisch zu sein, wird sie schöpferisch. Gregori ist ein trefflicher Pädagoge, aber nicht mehr.

Hermann Sinsheimer

Aus der Praxis

Patentliste

Klasse 77g. Gebrauchsmuster Nummer 428 810.

Bühneneinrichtung, dadurch gekennzeichnet, daß hinter einem zweckmäßig in einem Rahmen aufgehängten, zeitweise entfernbaren Bilde ein der Bilddarstellung entsprechender Körper angeordnet ist, so daß je nach Einstellung des Bildes dieser oder der Körper sichtbar wird.

Frau Eleonore Nagel, geborene Swoboda, Berlin.

N. 9701. 8. 7. 1910.

Annahmen

Alfred Müller-Förster: Man soll seine Pflicht tun, Tragikomödie. Hamburg, Thaliatheater.

Max Treutler: Ljuba, Dreiaktiges Schauspiel. München, Volkstheater.

E. A. Saatweber: Jojaking, Fünfaktige Tragödie. Barmen, Stadttheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

24. 11. Arthur Schnitzler: Der junge Medardus, Dramatische Historie in einem Vorspiel und fünf Akten. Wien, Burgtheater.

26. 11. Ernst Frehse und Anna Gade: Weiße Rosen, Fünfaktiges Offiziersdrama. Cassel, Residenztheater.

K. Müller-Ruzika: Der vom stillen Hof, Ein Spiel. Mainz, Neues Theater.

Rudolf Presber: Abrechnung, Einaktiges Drama. Nürnberg, Intimes Theater.

27. 11. Max Geißler: Die Bernsteinhexe, Fünfaktiges Schauspiel. Weimar, Hoftheater.

29. 11. Heinrich Stobitzer: Der Storch, Dreiaktiges Lustspiel. Hildesheim, Stadttheater.

2. von übersetzten Dramen

Alfredo Testoni: Das Modell, Lustspiel. Wien, Residenzbühne.

3. in fremden Sprachen

Edgar Hoyer: Fräulein Venus, Komödie. Kopenhagen, Dagmartheater.

Renato Simoni: Abschied, Schauspiel. Mailand, Teatro Manzoni.

Neue Bücher

Wilhelm Hans: Ibsens Selbstporträt in seinen Dramen. München, C. H. Beck. 220 S. M. 3,50.

Bernhard Lüther: Ibsens Beruf. Halle, Max Niemeyer. 121 S. M. 2,80.

Heinrich Müller: Das wiener Theaterelend. Wien, Franz Schöler. 8 S. M. —,40.

Ferdinand Pfohl: Carl Grammann, Ein Künstlerleben. Berlin, Schuster & Loeffler. 321 S. M. 4,—.

Otto Schwarz: Minen, Typen und Originale. Berlin, Verlag Neues Leben. 64 S. M. 2,—.

Paul Weiglin: Gutzkows und Laubes Literaturdramen. Berlin, Mayer & Müller. 173 S. M. 4,80.

Dramen

Paul Claudel: Der Tausch, Drama. München, Hans von Weber. 114 S.

Georg Hirschfeld: Das zweite Leben, Dreiaktiges Drama. Berlin, Egon Fleischel & Co. 126 S. M. 2,—.

Zeitschriftenschau

Hermann Bahr: Das tschechische Nationaltheater. Merker II, 4.

Hans Franck: Otto Hinnerk. Der neue Weg XXXIX, 47.

H. H. Houben: Ludwig Rellstab. Beilage zur Vossischen Zeitung 48.

Hans Land: Die deutsche Theaterausstellung in Berlin. Reclams Universum XXVII, 10.

Hans Landsberg: Die Neuberin. Deutsche Bühne II, 18.

J. Loewenstein: Das Stadttheater in Mainz. Deutsche Theaterzeitschrift III, 46.

Ella Mensch: Der Mißerfolg der Frau als Dramenschriftstellerin. Bühne und Welt XIII, 4.

Jacob Minor: Der junge Medardus. Oesterreichische Rundschau XXV, 5.

Arne Novak: Das tschechische Drama der Gegenwart. Merker II, 4.

Karl Friedrich Nowak: Alexander Girardi. Reclams Universum XXVII, 10.

Prinzipalin Neuber. Reclams Universum XXVII, 9.

Franz Rothenfelder: Bühnenreform und Volksbühne. Volksbühne IV, 2.

Robert Saudek: Wirtschaftspolitik im Theaterleben. Velhagen und Klasings Monatshefte XXV, 4.

Ernst Schur: Vom Puppenspiel. März IV, 23.

Antonie Steimann: Das Kleid der Bühne. Velhagen und Klasings Monatshefte XXV, 4.

Heinrich Stümcke: Die Theaterausstellung II. Bühne und Welt XIII, 4.

Berthold Vallentin: Der deutsche Shakespeare. Grenzboten LXIX, 47.

Friedrich Weber-Robine: Die Erzeugung szenischer Effekte. Masken VI, 12.

Die sozialen Fragen der Bühnenkünstlerschaft. Archiv für Theaterwissenschaft I, 1.

Engagements

Berlin (Deutsches Theater): Robin Robert.

Bonn (Stadttheater): Fritz Cronenberg.

Breslau (Vereinigte Theater): Laurence Pierroth 1911/16.

Chemnitz (Neues Stadttheater): Albert Herrmanns 1911/12.

Düsseldorf (Stadttheater): Franziska und Max Wogritsch 1911/14.

Hannover (Neues Schauspielhaus): Leo von Keller 1911/14.

Kiel (Vereinigte Stadttheater): K. Melzer 1911/14.

Münster (Stadttheater): Erika Waldow.

Riga (Stadttheater): Gustav Fünfgeld.

Wesel (Stadttheater): Eva und Willy Reuß 1910/11.

Nachrichten

In Berlin hat sich aus den Kreisen der Schriftsteller eine Freie Literarische Gesellschaft gebildet. Sie will im geistigen Leben Berlins die Aufgabe übernehmen, die ihre Vorgängerin gleichen Namens vor zwanzig Jahren ehrenvoll erfüllt hat. Durch regelmäßige Veranstaltung von Vorlesungen und Vorträgen wird sie das Publikum mit den besten und hoffnungsvollsten Erscheinungen der gegenwärtigen Literatur in Verbindung bringen. Sie hat sich bereits die Mitwirkung von mehr als fünfzig hervorragenden Autoren gesichert, unter diesen: Dauthendey, Dehmel, Paul Ernst, Hegeler, Hesse, Heinrich und Thomas Mann, Börries von Münchhausen, Ernst Rosmer, Salus, Schmidtbonn, Schönherr, Stehr, Lulu von Strauß und Torney, Clara Viebig, Vollmoeller, Wassermann, Zahn. Es wird ihre besondere Aufgabe sein, jungen Talenten den Weg in die Oeffentlichkeit und zur Anerkennung zu bahnen. In den ersten vier Monaten des kommenden Jahres werden fünf Abende veranstaltet, die für einen Beitrag von zehn Mark unter freier Uebertragbarkeit der Karten zugänglich sein werden. Die Mitgliedskarten sind an sämtlichen Theaterkassen von A. Wertheim zu erhalten. Das Bureau des Arbeitsausschusses befindet sich Charlottenburg, Mommsenstraße 20. Der Aufruf ist unterzeichnet von: Martin Beradt, Arthur Eloesser, Josef Ettlinger, Georg Hermann, Felix Hollaender, Alfred Klaar, Hans Kyser, Hans Land, Max Osborn, Max Reinhardt, Gabriele Reuter, Karl Georg Wendriner.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 50
15. Dezember 1910

Der allergläubigste Judas / von Julius Bab

In Hebbels Nachlaß, unter den Aufzeichnungen zu einer Christus-Tragödie findet sich der Satz: „Judas ist der Allergläubigste". Diese Worte haben viel Kopfzerbrechen verursacht und allerlei Federn schon in Bewegung gesetzt. Trotzdem scheinen sie völlig eindeutig und klar für jeden, der Hebbels ‚Genoveva' wirklich gelesen und in dem Sinne aufgefaßt hat, den die Ganzheit seines Werkes gebietet, der Rhythmus seines Lebens vorschreibt. Denn daß Hebbel mit der ‚Genoveva' die Christustragödie schon geschrieben hat, das steht nicht nur in den Tagebüchern ausdrücklich vermerkt: „Die Idee ist die christliche der Sühnung und Genugtuung durch Heilige" — das wird im vierten Akt der Dichtung nur zu deutlich durch den Geist des Drago ausgesprochen: Genoveva ist jener Erlöser, der nach chiliastischen Ideen alle Jahrtausend „den befleckten Ball der Erde entsühnen" muß. Und in die Mitte des Dramas ist, wenig verhüllter nur, durch Genovevas monologische Frage das Thema gestellt:

> Nicht faß ichs, wie das menschliche Geschlecht
> die Sündenschuld, die lastend es bedrückt,
> durch aller Sünden ungeheuerste
> hat tilgen können: durch den Mord an Gott!

Das ganze Drama ist Antwort auf diese Frage: erst dadurch, daß das Böse, der Zerstörerwille, die Gottesfeindschaft das Aeußerste tut, das Gute aber, das Erhaltende, Göttliche überdauert, in Liebe, Verzeihung, Segen unangetastet bleibt — erst dadurch hebt sich die Uebermacht, die Allmacht der göttlichen Kraft wieder siegreich empor, sichtbar, fühlbar, fühlnotwendig für alle. Wenn also der Erlöser ohne sein Kreuz gar kein Erlöser wäre, so ist der Judas, der ihn ans Kreuz liefert, kaum minder wichtig für das Erlösungswerk als der Heilige selber. Judas ist „ein wollendes Werkzeug der Notwendigkeit", und Ibsen, Hebbels minder tiefsinniger, aber blutsverwandter Nachfolger, der dem Judas diesen Namen gibt, grübelt weiter: „Doch wie, hätte Judas nun nicht gewollt?" Aber Hebbel hat hier schon geantwortet:

Judas muß wollen, muß, weil er eben der Allergläubigste ist! Judas hat die höchste, die großartigste Vorstellung vom Göttlichen, seine religiöse Leidenschaft ist die schrankenloseste, wildeste, seine Sehnsucht nach der Erlösung die tiefste, reinste — deshalb aber will er nicht betrogen werden, will in heißester Glut die Echtheit dieses edelsten Metalls erproben, deshalb will er die göttliche Kraft höchstes Erdenleid überwinden sehen, ehe er sich ihr beugt. Und so schafft er dies Leid um der Probe willen! (‚Glaube‘ ist hier allerdings nicht als das stumpfsinnige Vertrauen des konventionellen Betens, Glaube ist als die große Sehnsucht nach dem Heiligen, die religiöse Grundleidenschaft zu verstehen.) Hebbel glaubt nicht an den Judas der evangelischen Tradition, der es um dreißig Silberlinge tat; Hebbel glaubt auch nicht an einen Golo, der aus purer Besitzgier oder Rachgier die Genoveva bis ans Schwert des Henkers bringt. Auch Golo ist der ‚Allergläubigste‘; er ist ja der einzige innerhalb dieses Dramas, der wirklich ein Gefühl von der Göttlichkeit, der welterlösenden Schönheit und Heiligkeit dieser Frau hat. Und er verfolgt sie bis in den Tod, um an ihrer Bewährung zu erproben, ob diese Heiligkeit, vor der er sich sündig, unrein, gering fühlen muß, wirklich allem, allem Irdischen überlegen ist, ob dies Himmlische wirklich ist, ob „Gott recht hat“. Golo treibt

> die Sünde bis zum Aeußersten,
> nur um zu sehen, obs auch Sünde war.
> Ha! Kann sie's tun um irgend einen Preis — — —
> dann ist die Welt, als deren Stern sie glänzt,
> nicht wert, daß man von Unrecht in ihr träumt — — —
> Drum vorwärts! Immer vorwärts! Und wer weiß!
> Sie ist mit dir aus gleichem Stoff gemacht,
> Der Stoff, du siehsts an dir, hälts Feuer nicht aus.

So als wilder Gottsucher betritt Golo die Bahn der Gottesfeindschaft; aber er erfährt:

> man trifft sie, wie man eine Saite trifft,
> die Antwort ist ein wundervoller Ton.

und er schließt:

> Das ist dein Ende, Trotz! Du darfst den Spruch,
> der dich verdammt, bekämpfen, weil du ihn
> bestätigen, weil du bekennen sollst:
> Gott tut mir recht und Gott allein hat recht!

Golo ist der Allergläubigste.

* * *

In seiner unlängst publizierten vortrefflichen Schiller-Rede sagt Herbert Eulenberg, daß Schillers „Missetäter wirklich böse sind, nicht wie Hebbels übergroße Verbrecher nur böse tun“. Hier ist etwas sehr richtig Beobachtetes falsch aufgefaßt und falsch gewertet. Es kommt freilich alles darauf an, wie man das Wort ‚böse‘ hört. Franz Moor

ist wenigstens als Bösewicht gewollt, aber der Moor und der Wurm, Domingo und Geßler sind ganz einfach Schurken, Lumpen, die zwar auch den Heiland verraten, sogar gewohnheitsmäßig — aber ausschließlich um dreißig Silberlinge. Sie sind vom Nutzen regiert, von hemmungsloser Selbstsucht; sie sind deshalb schädlich, schlimm innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft, innerhalb der moralischen Welt. Aber in diese Welt, in diese Gesellschaft hat Hebbel seine Konflikte nie verlegt! Sein Reich fängt an, wo mit außerbürgerlicher Leidenschaft der Kampf um die Grenzen der Menschheit gekämpft wird; er knüpft, wie er sagt, „die Frage unmittelbar an die Gottheit" an. Nur einmal hat Hebbel einen Lumpen dargestellt, als er ein ‚bürgerliches Trauerspiel' schrieb — das freilich auch kein Trauerspiel innerhalb der Gesellschaft, sondern das Trauerspiel der bürgerlichen Gesellschaft: die Tragödie der verengten, erstarrten, naturlos gewordenen, entgotteten Menschheit ist. Von diesem Schuft Leonhard in ‚Maria Magdalene' sagt aber Hebbel ausdrücklich: „Ein Lump kann nicht Böses tun"; er kann nur dumpf und stumpf seinem kurzsichtigen egoistischen Trieb folgen; er ist gemein. Böses tun dagegen ist ein Akt des Willens, ein Aufschwung der geistigen Leidenschaft, so elementar, so ungewöhnlich wie eines Heiligen Handlung. Böses tun heißt: wissend und wollend die ordnende Kraft der Welt herausfordern, sein Ich zerstörend in den Kosmos werfen, heißt die göttliche Macht feindlich an der eigenen messen wollen. Eulenberg hat Unrecht: Hebbels Männer „tun nicht böse" — sie tun das Böse! Freilich wollend und bewußt, aber doch keineswegs affektiert und mit kokettem Seitenblick. Es ist ihnen fürchterlich ernst. Weil sie eben keine alltäglichen Lumpen, sondern auch Helden, große Leidenschaftliche sind, von einem Willen zu innerst durchglüht. In diesem Sinn ist Golo ein Bösewicht, ja der reinste Typus des Bösewichts, den Hebbel je geschaffen hat. Von Holofernes, der die Welt einschlingend sich an Gottes Stelle setzen will, von diesem ersten roh ungeheuerlichen Entwurf, bis zum sublimen Kandaules, dem Störer des Weltenschlafs, reicht die Zahl der Bösen, die Hebbel geschaffen; der Lump Leonhard ist nicht unter ihnen, aber Hagen, des lichten Siegfried nächtlicher Helden-Widerpart, und Herodes der Tyrann. Ihm am nächsten steht Golo. Er ist ein Welteroberer, wie sie alle: nur ist ihm völlig (wie dem Herodes fast völlig) die ganze Welt in ein Bild gezaubert, sein Kampf geht nur um Genoveva, die ihm Inbegriff alles Lebendigen, Heiligen wird. Da er sie nicht erringen kann, so gibt es für sein Selbstgefühl nur eine Rettung: sich gegen sie zu erheben, ihre Reinheit an seiner Wut zu prüfen, ihre überlegene Festigkeit auf die Probe seiner Zerstörungskraft zu stellen — so geht sein Kampf gegen Genoveva. Golo ist der reinste Fall des ‚Bösen', weil ihm das Gute, das Positive, die Gottheit heilig verkörpert, konkret entgegengesetzt ist.

Aber die ganze Größe elementarer Leidenschaft, der ganze Tita-

nensturm wider den olympischen Kosmos lebt auch in diesem Golo. Hebbels Psyche mit ihrer Versenkung in das Böse als Ausdruck universeller Leidenschaft, mit ihrer innigen Einfühlung in solche Zerstörernaturen gehört durchaus in das Bereich des Satanismus. Uralt ist dieser Teufelskult, diese Religion der trotzigen Nachthelden, die lieber im Zeichen Lucifers frei streiten und fallen, als im Namen Gottes dienen und siegen mögen. Aus ihrer innersten Gefühlswelt heraus kommen Golos furchtbare Worte:

Durchs Foltern ward sie immer schöner noch —
vielleicht ist sie am schönsten, wenn sie stirbt.

Aber was einst die stolze Kraftenfaltung halbbürtiger Heroen war, ist die bequeme Attitüde nervöser und im tiefsten Sinn ‚unordentlicher' Geister geworden — die Dämonie der Schwäche, die sich mit den Blumen des Bösen umflicht und, wie Dorian Gray, ein blos genußsüchtiges Lumpentum mit der Maske des Gottesfeindes zu veredeln sucht. Von diesem modischen Satanismus des unfruchtbaren Epikuräertums ist Hebbels Lust am Bösen freilich weltfern. Ja, auch vom alten ehrlichen und großen Satanismus der Kraft scheidet den Dithmarschen sein tiefer Positivismus, sein metaphysisches Harmoniebedürfnis, das immer das allerletzte Wort bei ihm sprechen muß. Hebbel kann mit aller Leidenschaft persönlichster Erfahrung den raffinierten Gängen der Bosheit folgen, kann die teuflische Zerstörer-Dialektik des Golo mit unheimlicher Sicherheit nachzeichnen, kann mit ihm sich hinfühlen zur völligen Entgötterung der Welt, wo jede edle Tat nur Schminke auf den Wangen der Gemeinheit scheint — aber all diese unterirdischen Gänge führen für Hebbels Geist zuletzt doch in die freie Gottesluft. Judas ist ihm zuletzt doch nur das notwendige Werkzeug des Heils, der Erlösung.

Der Herr hat mitten in die Welt
den Feind, den Teufel hineingestellt.
Der dient ihm auch, doch mit Verdruß,
und da ers nur tut, weil er muß,
bringt er sich um den Lohn, und Gott
wird ihm nichts schuldig als Hohn und Spott.
So ist und bleibt er denn der Tor,
der seine Mühe stets verlor,
und wenn er auch der Letzte ist,
er beichtet noch einst, und wird ein Christ.

Dieser Glaube (der Papst im ‚Michel Angelo' gibt ihm Worte) erfüllt Hebbels innerste Seele; in aller satanischen Besessenheit, in allen wilden Zerstörerwallungen bleibt dieser letzte Zusammenhang, diese Ordnung der Mächte und Werte in seinem Bewußtsein.

* * *

In dieser Stärke des Bewußtseins gründet so gut Hebbels tiefste menschliche Kraft und Eigenart wie seine größte künstlerische Schwäche.

Denn wenn seine geistige Tat gerade das tiefe Begreifen des tragischen Dualismus ist, das Auseinander-angewiesen-sein aller Gegenkräfte der Welt, so ist seine künstlerische Schwäche: daß der Rausch dieses Begreifens, diese philosophische Wollust noch in seinen Gestalten nachzittert. Sicher genug ist Golos metaphysische Bosheit in dem psychischen Grundbau der Fabel verankert: die Wollust, mit der verschmähte Liebe in der Zerstörung des geliebten Gegenstandes Ersatz für den Besitz sucht, diese Wollust ist in der Tat eine ebenso starke wie typische Realisation des Triebes zum Bösen. Und hier ist der künstlerische Wurzelpunkt des ganzen Gedichtes: weil ihm die (bei andern Dichtern verflachte) Genoveva-Fabel in den Formeln des Golo einen sinnlich wirksamen Ausdruck für den Kampf des Bösen lieh — deshalb entstand dies Drama. Aber in der lebendigen Masse, mit der nun der vorgezeichnete Bau errichtet werden soll, im Wort, im Sprachlichen: da bricht dies hinreißende Bewußtsein um den Zusammenhang die volle Einfühlung in die sprechende Natur des Menschen Golo. Dieser Mensch erlebt nicht nur den elementaren Antrieb zum Bösen, er erlebt auch die Hebbelsche Erkenntnis vom Sinn und der Bedeutung des Bösen. Der Glaube an seine satanische Leidenschaft wird uns beeinträchtigt durch dies beständige Wissen um die relative Bedeutung, den letzten Unwert dieser Leidenschaft. Hier kann in der Tat die Eulenbergsche Skepsis einsetzen: auf Momente glauben wir wirklich, daß dieser Golo, der es soviel besser weiß, nur „böse tut". Bis der blutige Ernst dieser Bös-Willigkeit sich doch wieder in ein paar elementaren Wendungen dokumentiert.

Hebbel hat um diesen Mangel (der freilich nicht, wie er meinte, ein spezieller dieser Arbeit, sondern eine mitgeborene Bedingung seines ganzen Werkes ist) wohl gewußt, und hat mit ihm gekämpft; er fand „zuviel Selbstbekenntnis und Bewußtsein im Golo" und hat sehr viele, sehr lange Meditationen aus der ersten Niederschrift gestrichen. Dennoch enthält die Gestalt noch jetzt eine unspielbare Masse blos kommentierender Reflexion; die Rolle ist eigentlich doppelt geschrieben: zu jedem Wort, das uns etwas sagt, ist noch eins gefügt, das uns sagt, weshalb das erste gesagt ist. Golo spricht schlecht von Siegfried, und sofort fügt er hinzu:

> Wer spricht aus mir? Ich nicht! Schweig, böser Geist!

Er kniet vor Genoveva und spricht sofort zu sich:

> Ich knie nur, damit sie zögern muß.

Zufolge dieser Hypertrophie des Bewußtseins läßt die Gestalt die Grenzen des dramatisch Erfühlbaren hinter sich. Dem Schauspieler bleibt kaum etwas zu tun, weil er alles sagen soll, und die Hingerissenheit dieses immerwachen Kopfes kann uns leicht in ihrer Echtheit verdächtig werden. Aber nun gibt es einen Punkt, wo die zur Schwäche

gewordene Kraft des Denkens aufs neue zu Kraft wird. Denn die kalten Gedanken kommen in solcher Fülle und Eile daher, daß sie sich durch Drängen und Reiben erwärmen. Das Tempo dieser Dialektik wird so schwindelnd, die Gier dieser Grübelei drückt sich so mächtig aus, daß diese spirituelle Leidenschaft gleichsam als Surrogat der gemeinten instinktiven Leidenschaft eintreten und den Dialog durchglühen kann. Wenn Golo etwa an einer Stelle des zweiten Aktes von dem Gedanken: Ist soviel Schönheit nicht Sünde? fortschreitet zur Vorstellung: „sie töten", von da mit einem „Weltend ist da!" zur Idee des Selbstmordes taumelt und vor Genoveva kniet, um sogleich zu erkennen: Ich knie nur, um ihrer Hand nah zu sein — so liegt im rasenden Tempo dieser Hirnarbeit, in der Form dieses Erlebens etwas, das uns mit Glut und Taumel erfüllt und den eigentlich starren Inhalt des Vorgangs, dies eisklare Begreifen der Zusammenhänge, doch zu einem Gefühlswert macht. Auf dem Umweg über Hebbels Denkleidenschaft kann sich der Schauspieler rhythmisch in Golos unmittelbarer gemeinte Dämonik hineinwühlen.

* * *

Ist so im Kern des eigentlich Künstlerischen, im Augenblick der sprachlichen Schöpfung Hebbels Kraft durch seinen ‚überwachen Sinn' in etwas gebunden, so hat er freie Meisterschaft in jenem Vorland, innerhalb der sogenannten Komposition, wo der rohe Lebensstoff erst für die besondere Lebensanschauung geordnet, für den Zustrom des schaffenden Gefühls bereitet wird. So sicher wie der Beginn von Golos Sünde ist sein Ende in der Fabel gegründet: der tragische Held geht als Böser wie als Guter stets an seiner Menschlichkeit zugrunde, das heißt: an der Unmöglichkeit, zum Absoluten zu kommen, der Mischung der Gegenkräfte zu entspringen, die alles individuelle Leben erhält. „Das übrigbleibende Gute im Schlechten ist der Punkt, an dem sich die Strafe festhäkelt" — Golo ist dem Untergang geweiht, weil von vornherein in ihm ja das Gefühl für die Hoheit Genovevas lebt; dies Gefühl muß wachsen mit jedem Streich, den er vergeblich auf sie führt und ihn zerbrechen, da all seine Mittel erschöpft sind. Aber es ist nun eine wunderbare Ausmünzung dieser Notwendigkeit in szenische Zeichen, daß Golo, der immer erfolgreich zum Bösen betrog, im letzten Moment, wo er zum Guten die Wahrheit sprechen will, selbst einer groben Lüge erliegt: Hebbels Golo will Genoveva nicht töten, er will am erwählten Platz zwischen sie und den Henker treten und alles bekennen. Aber da tritt der Knecht (der in Wahrheit Genoveva entkommen lassen mußte) vor ihn und erschlägt ihn mit der Lüge, die Tat sei schon geschehen! Wie hier den Herausforderer Gottes, der sich solange erfolgreich Schicksalsrechte angemaßt, ein plumper Zufall schlägt, schlägt, in dem Augenblick da er umkehren und gutmachen will — das

ist mit die tiefste, genialste Neuerung, die Hebbel an dem alten Stoff vorgenommen hat.

* * *

„Ich weiß im Ernst nicht, wer eher geköpft werden sollte: wer beim Shakespeare kalt bleibt oder der leidenschaftliche Mörder. Aber das Nichts gilt ja für den Inbegriff aller Tugend!" Diese groteske, aber verteufelt ernsthafte Frage stellt Hebbel zur Zeit der Genoveva-Produktion in seinem Tagebuch. Und gleichzeitig schreibt er: „Du bist ein Sünder? Nein, ich bin eine Sünde!" Hebbel hat im Golo keinen Lumpen dargestellt. Moralisch gibt für Hebbel nur die Leidenschaft Rangunterschiede, es gibt nur heiße, zeugende und kalt unfruchtbare Naturen — große und kleine. Golo, der ihm „die innerste Natur der Leidenschaft" darstellt, gehört ihm gewiß zu den Großen, den Adelsmenschen. Mit der bürgerlichen Welt hat er nichts mehr zu schaffen. Und ist er ein Sünder vor Gott? Nein, er ist „eine Sünde", er ist ja ein Erwählter der Notwendigkeit, eine bloße Folge der Unvollkommenheit, Begrenztheit, Unzulänglichkeit, die mit der ‚Schöpfung' gesetzt ist, mit dieser Offenbarung Gottes in Individuen. Golo ist der Vollstrecker des Bösen — und doch eine Idealgestalt, ein Träger des großen Glaubens. Hebbel hat immer gewußt, daß nächste Blutbande die große Heilige und die große Hexe umfassen, und er hat an Menschen immer nur eines geachtet: getragen, getrieben sein von jener höchsten Wollust, die auch Richard Dehmel als die einzig treue erkannt hat — „zur ganzen Welt".

Der böse Golo ist aus Hebbels innerstem Herzen gerissen, denn er ist der Allergläubigste!

Lied zur See / von Emil Ludwig

Auf meinem Schiffe ragt ein Mast,
mich dünkt, der wuchs in meinem Walde,
nun weilt er auf dem Meer zu Gast,
starr blickend auf die nasse Halde.

Einst trug er grüner Blätter Sinn
und wuchs eratmend aus dem Grunde,
nun ist die alte Rinde hin,
und Blatt und Ast verlor die Stunde.

Getreuer Baum, du gingst mit mir,
uns trieb es auf die fremden Schiffe,
es ward ein kühner Mast aus dir,
aus mir ein Segler vor dem Riffe.

Die Delegiertenversammlung

Es ist viel Theater. Wie sollte es auch nicht? Auf den Kongressen jedes Berufs wünscht man sein Licht leuchten zu lassen. Hier hat man die Fähigkeit, wo es nicht von innen leuchtet, bengalische Feuerchen anzuzünden. Wir spielen alle — wer es weiß, ist klug. Hier wissen es die wenigsten, und das gibt der Versammlung ihr geistiges Niveau. Es kommt hinzu, daß ein großer Teil der Delegierten in diesen Tagen nicht auftritt und sich schadlos zu halten trachtet. Es kommt weiter hinzu, daß gerade diese Delegierten aus der Provinz glücklich sind, sich einmal in Berlin hören lassen zu können. Es kommt schließlich und entscheidend hinzu, daß die Herrschaften nicht etwa unter sich sind, sondern sich von einem massenhaften Publikum behorcht und besehen fühlen. Das ist nicht gut. Das gibt der sozialen Arbeit dieser Tagungen einen fatalen Beigeschmack von Schaustellung. Mit dem Ausschluß der Oeffentlichkeit — nicht der Presse — würde wahrscheinlich erreicht werden, daß die Verhandlungen einen sachlichern Charakter erhielten oder behielten, und daß sie wesentlich schneller verliefen oder richtiger: für die Hauptpunkte mehr Zeit gewännen. Es herrscht ein imponierendes Talent, Unwichtigkeiten breitzutreten und aufzubauschen, weil man sich am Klang des eigenen Organs berauscht und Galerien und Logen damit und mit wildem Mähnenschütteln zu berauschen hofft; und man begreift das empörte Rostock, das an einer Stelle aufspringt und feststellt, daß schon wieder zwei kostbare Stunden an eine Lappalie verschwendet worden seien. Rostock ist allerdings der Meinung, daß es selber vergewaltigt werde, und daß die Torheit und Tollheit, die Delegierten zu ermüden, Methode habe. Die Absicht soll sein: den Fall Nissen zu verschleppen. Soweit von ihm die Rede ist, werden die großen und die größten Worte nicht geschont. Ein temperamentvoller Herr aus Südostösterreich erklärt, er werde zuhause „in einer öffentlichen Volksversammlung" den Vorwurf erheben, daß der grazer Direktor Hagin, der Geschichten über Nissen oder Hülsen verbreitet oder nicht verbreitet hat, ein — ich weiß nicht mehr: ob ein Lump oder ein Ehrenmann sei. Ein andrer Herr aus einem andern Komitat erklärt mit Tränen in der Stentorstimme, genau zu wissen, daß unser Nissen der reinste aller Ehrenmänner ist, und gibt ihm einen Kuß. Wenn einer ein Ehrenmann genannt wird, so heult diese intellektuelle Versammlung fünf Minuten lang Bravo; wenn einer ein Lump genannt wird, so hört sie niemals auf, höchst ungesittet Pfui zu heulen.

In den Fall Nissen selbst tritt man gar nicht ein; und das ist recht. Gibt es denn überhaupt einen Fall Nissen, oder ist er nicht am Ende blos erfunden worden? Im Sommer hat ein schriftstellernder Schauspieler, der ein mittelmäßiger Schauspieler sein soll und sicherlich ein ungenügender Schriftsteller ist — also, wie in solchen Fällen meistens, sehr schlecht tanzend, doch Gesinnung tragend in der zott'gen Hochbrust, hat ein junger Mensch sich an Herrn Nissen die Sporen verdienen wollen und ihn einen Schuften geschimpft. Man wird einen Richter brauchen, um zu ergründen, ob er dazu befugt war. Aus der Broschüre geht diese Befugnis nicht hervor. Der kleine Pamphletist hat aus dem Lager des Herrn Zickel eine Fülle von lächerlichem und jämmerlichem Klatsch zusammengetragen, der auch dann nichts gegen Herrn Nissen beweisen würde, wenn er bewiesen würde. Dazwischen gibt es einen oder zwei ernstere Vorwürfe. Aber mögen diese nun stichhaltig sein oder nicht: sie richten sich gegen den Menschen Nissen. Den Präsidenten der Genossenschaft treffen sie nicht, wollen sie nicht einmal treffen. Der Broschürenschreiber gibt selbst zu, ja, er beginnt damit, daß seit Herrn Nissens Amtsantritt die Genossenschaft blüht, wächst und gedeiht. Sie hat seitdem doppelt soviel Mitglieder, doppelt so hohe Einnahmen, eine doppelt so gute Zeitung. Wozu der Lärm? Vollkommenheit ist nicht von dieser Welt, und bei der Wahl zwischen einem guten, aber vielleicht nicht fleckenlosen Musikanten und einem unbefleckten, aber unbedingt schlechten Musikanten soll man überall da den guten Musikanten vorziehen, wo es auf nichts so sehr wie auf die Musik ankommt. Für diese Genossenschaft, deren Hauptzweck es ist, ihre Mitglieder gegen Krankheit und Altersnöte und die Nachkommen ihrer Mitglieder gegen Hunger zu versichern, darf keine Musik lieblicher klingen als die Musik der Zahlen, und darum wäre es grundfalsch, von ihr zu verlangen, daß sie sich eines Präsidenten entledige, der ihre Geschäfte mit ungewöhnlicher Tüchtigkeit wahrnimmt — weil er, im ungünstigsten Falle, nicht allen Ansprüchen der bürgerlichen Moral genügt. Wenn dieser Präsident, heißt es weiter, nur kein solcher Tyrann wäre! Herr Pohl, sein Vorgänger, war, als Mitglied des Hoftheaters, königstreu. Dieser hier ist nicht gerade ein König, aber er benimmt sich wie zwei Dutzend Könige, und es fehlte eigentlich weiter nichts, als daß er die Prügelstrafe einführte. Was geht es uns an? Jedes Land hat die Regierung, die es verdient. Ich habe den Despoten Nissen und seine wilden Völkerstämme zwei Tage lang beobachtet und sehe nicht ein, warum man diese gegen eine Behandlung in Schutz nehmen soll, für die sie von Zeit zu Zeit wahrhaft

stürmische Dankovationen darbringen, und die ihnen so wertvoll geworden ist, daß sie sie in Zukunft mit einem Ministergehalt und einer Dienstwohnung honorieren wollen und werden.

Diese Besoldungsfrage war vorher als der Hauptpunkt der Delegiertenversammlung bezeichnet worden. Die Schnelligkeit, womit Herrn Nissen die Besoldung, zunächst auf ein Jahr, zugesprochen wurde, stand in einem komischen Verhältnis zu dem Krakehl, den man ein halbes Jahr lang um die weltbewegende Frage gemacht hatte. Wenn es nach den Zeitungen gegangen wäre, so hätte der Präsident nicht nur keinen Pfennig bekommen, sondern wäre mit Schande davongejagt worden. Daß die Zeitungen Unrecht behalten haben, sollte ihnen eine Mahnung sein, sich nicht um Dinge zu bekümmern, die außerhalb ihrer Kompetenz und unsers Interesses liegen. Es ist und ist keine öffentliche Angelegenheit, ob eine Gewerkschaft ihren Führer entlohnt oder nicht. Es ist ganz und gar Privatsache der Gewerkschaft, nämlich Sache ihrer rechnerischen Ueberlegung und ihres geschäftlichen Wagemuts, ob sie fünfzehntausend Mark im Jahre anlegen will, um vielleicht hundertfünfzigtausend Mark damit zu gewinnen, und es ist ganz und gar Privatsache dieses Führers, nämlich Sache seiner wirtschaftlichen Lage und seines Bedürfnisses nach einer Bürgerkrone, ob er die fünfzehntausend Mark annimmt oder nicht. Herr Nissen nimmt an und beruft sich darauf, daß ihn sein Kampf für die Genossenschaft bei den Direktoren unmöglich gemacht habe. Ich würde den Fehler der Zeitungen begehen, wenn ich mir jetzt den Kopf darüber zerbräche, ob nicht Herr Nissen blos Bassermann zu heißen brauchte, um allen Direktoren ins Gesicht spucken zu dürfen — was übrigens Bassermann nicht täte — und doch von ihnen umworben zu werden. Mag sein, daß Herr Nissen immer hitziger und schärfer wurde, weil er sah, daß seine Schauspielkunst sich beträchtlich verminderte, und weil er eines Tages seine Engagementslosigkeit auf diese Hitzigkeit und Schärfe zurückführen zu können hoffte. Aber wie es auch sein mag: der Majorität der Genossenschafter ist es lieber, Nissen zum Präsidenten, zum hoch bezahlten Präsidenten, als Frieden mit dem Bühnenverein zu haben. Also muß ihr für ihre Bestrebungen dieser Präsident wohl nötiger und nützlicher erscheinen als der Friede mit dem Bühnenverein. Ist das ein Irrtum, so tragen diese guten Leute ihre eigene Haut zu Markte. Mich darf man nicht fragen. Ich bewundere die Fähigkeit außenstehender Journalisten, in jedem Falle zu entscheiden, was Irrtum und was Wahrheit ist: ich selber aber habe diese Fähigkeit noch nicht.

Othello / von Harry Kahn

Dies Stück glüht. Heraklits Urelement lebt in allem, was Shakespeare, dieser gewaltige Umschmelzer des ewig fließenden und flammenden Lebens, geschaffen hat. Wo man bei ihm hinrührt, schießt, wie unter Mephistos Bohrer, flackernde Lohe einem entgegen. Sausendes, sengendes Blut ist in allen seinen Werken. Aber dieses ist das heißeste; sein Aggregat ist: Weißglut. Die brennende Sonne des südlichsten Europa, das brütende Gestirn afrikanischer Sandsteppen prallt drauf hernieder; Scirocco und Samum prasseln drüber hin. Von Meer und Mauern und Menschen, von allen Dingen und aus allen Worten strahlt Feuer aus und strebt, mit seinem Fieber die ganze Welt zu vergiften. Es gleißt; es glüht.

Wenn im Deutschen Theater der Vorhang emporgeht, so flimmert, zitternd wie ein verzagendes Herz, das Windlämpchen einer Gondel durch die schwelende Nacht überm Canale grande; und wenn der Vorhang niederfällt, flattern, ängstlich wie Flügel verirrter Vögel, zwei Kerzenlichter durch die nächtliche Schwüle des blutbefleckten Zimmers auf Cypern. Zwischen diesen beiden winzigen Flämmchen rast in einem riesenhaften Crescendo die Flamme entzündeten Blutes auf, sammelt sich zweimal in einem gellenden Fanal, und sinkt in verschlungen ebbenden Ritardandi wieder in sich zusammen. Diesen eigensten Rhythmus einer der gigantischsten Menschheitssymphonien hat Reinhardt wieder einmal erstaunlich sicher gefunden und mit fest zufassender Faust gestaltet. Jene beiden Höhepunkte sind: die von Jago geschaffene und geschürte Rauferei der cyprischen jeunesse dorée mit dem trunkenen Cassio, und die atempressenden Sekunden, in denen Othello Desdemona vor dem venezianischen Vetter und vielem Volk die Schriftrolle wie einem Schulkinde um die Ohren schlägt. Diese beiden Momente ergänzen sich prachtvoll: ist doch der Ausbruch des Streits unter Othellos Umgebung der Wendepunkt des pragmatischen Verlaufs und Othellos eigener Ausbruch die letzte Entscheidung des psychisch-individuellen Zwiespalts.

Noch nie so sehr wie bei dieser glühenden Dichtung ist es sichtbar geworden, wie Reinhardt es versteht, Feuer und Flamme in Dinge und Menschen zu peitschen. An seinem Können entfacht sich immer wieder die Kunst Ernst Sterns, der mit einer rauschenden Phantasie Bilder von stärkster Ausdruckskraft und dabei einer eminenten technischen Brauchbarkeit schafft. Das hier vornehmlich benutzte Vestibül zum Beispiel, gibt in raffinierter Weise der Weite und der Enge der verschiedensten Geschehnisse Raum. Vor allem die beiden vorhin skizzierten Hauptszenen wirken dort hinreißend lebendig und zugleich überwältigend repräsentativ. Der Blick in den Hafen war ebenso köstlich und machte das Wiederfinden der beiden Liebenden

zu einem Bild des Veronese. Und die späte Sitzung des Senats in ihrem Rembrandtischen Helldunkel und der würdigen Geschäftigkeit ihrer Teilnehmer, deren jeder auf seine Weise die Weltmacht des Flügellöwenwappens inkarnierte, schien sagen zu wollen, daß das Schicksal des Individuums sich erst gewaltsam losreißen müßte aus dem Geschick der Gesamtheit, um sich hoch darüber, frei in sich selbst kreisend, zu entfalten. Vor diesem Senat erschien mit seinem Vatergram Herr Diegelmann als ein jähzorniger Riesengreis von Brabantio, ein südlicher Bruder Lears, der die Tochter, die Regan, Goneril und Cordelia zugleich ist, dem verhaßten Eidam an die schwarze Brust wirft, nein: schmeißt wie eine Handvoll Schmutz. Herr Biensfeldt dagegen läßt von vornherein das dünne Funzelchen Rodrigos zu einem augenbeizend komischen Kirchenlicht emporzüngeln; und wenn es auch gewiß einer der sprühenden Einfälle Reinhardts ist, diesen sonst fast vergessenen herzloseren Brackenburg zu einem blutvolleren Bleichenwang umzuschaffen und ihm, ganz wortgetreu, einen fabelhaft grotesken Schlotterbart um die aufgeblasenen Backen zu hängen, so trägt ihn dieser sich immer mehr entwickelnde Engels-Ersatz doch mit einer dümmlichen Würde und spritzt eine humorige Sprache daraus hervor, die ganz eigen sind. Auch Frau Konstantin wird immer reifer; der wirblige Furor, mit dem sie als Kurtisane Lucia herein- und hinausfegte, ist echt bis in die Fingerspitzen und zeigt an einem Schulbeispiel, wie der Rhythmus eines Stückes bei Reinhardt selbst den nebensächlichsten Rollen eingesprengt wird.

Aber all dieses flackernde Gelichter verblaßt vor den hoch leuchtenden Flammen, die da heißen: Heims, Wegener, Bassermann. Selbst Reinhardts große Beseelungswärme wirkt kühl vor der inbrünstigen Glut dieser seiner drei Protagonisten. Die Frau hat für Desdemona alles: Laute und Blicke, Gang und Gebärde, Gestalt und Geschmack, Haltung und Gehalt. Wie sitzt sie vor dem Senat, schüchtern und doch ihres Wertes bewußt und ihrer Liebe in jedem Atemzug gedenk; wie steht sie, nach dem schlimmen Affront, starr vor Grauen, doch von hehrer Reinheit umhüllt und hält die Hände an die geschlagenen Schläfen; sinkt dann zusammen in sich selbst, wie beim Nahen herbstlicher Winde, von denen sie nie gewußt, eine edle Sommerblume . . . Das ist nicht auszusagen, das kann man nur sehen. Höchstens ein Gran zu wenig Flamme unterm Schnee ist sie; hat ein bischen zu wenig Blut und Nerv; vielleicht ist sie jenseits der Alpen zu Haus, ist Fuggers statt San Marcos Tochter. Solch Quentchen, mehr nicht, fehlt auch Wegeners Jago zur letzten, kristallensten Vollkommenheit. Er betont hie und da etwas zu stark, daß er monumental sei; zu oft ist er der Teufel, statt ein Teufel; ist meist Mephistos irdisch Teil statt Othellos Fähndrich, der immerhin nur hundert Söldnern, nicht aber den Fröschen und Mäusen und aller tierischen Kreatur befiehlt. Aber

was bei Wegener wahrnehmbar wird, das ist, daß Jago (so paradox es klingen mag), ein hyperbolisch gesteigerter Hamlet ist. In dem romanischen Schuft, der die Liebe als die „Nachgiebigkeit des Willens“ haßt, ist die Macht des geistigen Willens so übergroß, daß sie es vermag, sich selbst zu belügen, den Trieb zur Intensifizierung des Willens zu nutzen; bei dem germanischen Prinzen geht die Kraft des Willens nur so weit, daß er den individuellen Trieb zähmt und lähmt. Eine kleine Verschiebung beider Naturen zum Scheitelpunkt hin, eine Verschmelzung dieser Geister und Leiber — und der prinzliche Schuft ist da, der gewillt ist, ein Bösewicht zu werden, und dem zuletzt doch das Gewissen den tragischen Streich spielt. Der kann Wegeners Meisterstück und muß auch Bassermanns mächtigste Gestalt werden. Feldherr und Feigling zugleich; triebhaft hinterlistiger Mörder und bewußt handelnder Machtmensch. Der jener Hamlet war und dieser Richard werden wird, ist nun Othello, die primitivste Synthese männlicher Kräfte. Zuerst wird Zarathustras Weisheit an ihm lebendig: in diesem Manne ist ein Kind versteckt; er ist von einer spielerischen Liebenswürdigkeit, einer gutgelaunten Lauterkeit des Gemüts, die seiner Größe den Glanz gibt, und die in der Folge den Rückblickenden in dem Maße erschüttert, wie sie durch die furchtbare Gefühlsspannung getrübt wird. Auf dem Gipfel der Handlung ist sie dann ganz verschwunden und hat einer nicht minder bestürzenden raubtierhaften, meist rollenden und röchelnden, manchmal aber auch bebend beherrschten Wut das Feld geräumt; bis sie zuletzt, lallend und entstellt, wieder zum Vorschein kommt, wenn die entsetzliche Tat getan ist. Daß diese Tat unumgänglich ist, das kann uns nur solcher Othello suggerieren. Um der ‚Ehre‘ willen, behauptet er, sie getan zu haben. Dieser Othello weiß, was er damit sagt: ihm war Desdemona mehr als die Erlöserin der ja in ihm stärker als in Männern andrer Stämme im Blut gärenden Lüste; mehr selbst als der Hafen, darin er Harmonie und Ruhe inmitten der Wildheit und Verworrenheit seines Feldherrnberufs fand. Mit ihr steht und fällt ja dieser Beruf; diese Ehe mußte sein Schicksal werden; ein Wagnis war es, sein Geschick an ein Weib zu ketten: ein von den Buben der Gasse begaffter und verhöhnter Hahnrei taugt nicht zu Venedigs General. Diese tiefste Angst des Mannes, die der Vaterangst um das Werk seines Lebens entspringt, die zittert aus Bassermanns Seele herauf und zittert in seiner Kehle. Und wenn diese Kehle es mit Lauten täte, die noch nicht einmal so geschickt mannheimisches Gesinge in maurisch gefärbtes Gestammel mimikrisierte, wenn sie noch zehnmal rauher wäre, und ihr Besitzer noch hundertmal mehr naturalistische Tüpfelchen und intellektualistische Deutelei anbrächte, dies ist eine Musik, von der jeder männliche Mensch in einen Taumel der Begeisterung gerissen werden muß. „Othellos Tagwerk ist getan.“ Hier hab ich geweint.

Theater / von Arthur Kahane

Eine Terzinenreihe

Friedrich Kayßler

Ein Baum, mit dunkler Kraft gefüllt und Mark,
Und der sein Haupt voll Trotz zum Himmel hebt,
Ragt einsam, hoch und schlank, und groß und stark.

Ganz fremd in dieser Welt, in der er lebt.
Nichts hat er mit dem niederen Gesträuch
Gemeinsam, der in andre Höhen strebt.

Dort oben baut er sich sein eigenes Reich,
Und daß ers fremden Blicken öffnen muß,
Ist Zwang und Wahl ihm, Stolz und Scham zugleich.

Und doch Notwendigkeit, und doch Genuß.
Und muß er knirschend seinen Nacken beugen,
Im letzten Grund ists eigener Entschluß.

Und wie ein Priester, um für Gott zu zeugen,
Hebt er die Arme, und die Seele sinkt
In jenes starre, inhaltsvolle Schweigen,

In jenes tiefe, das uns ganz durchdringt,
In jenes harte, große, schmerzensreiche,
In dem die Träne eines Mannes blinkt.

Und wiederum hebt sich der Arm, der bleiche,
Segnend und drohend, wie zur Abwehr fast,
Denn nicht von dieser Welt sind seine Reiche.

Und drohend blitzt des Auges dunkler Glast
Und starrt verträumt, versonnen und verzückt,
Wie eines, der in dieser Welt nur Gast,

In seine eigene fremd und weltentrückt.
Er aber steht in unsrer Gegenwart,
Ein Ganzer da, stark, wahr und unzerstückt,

Rein, echt und ernst, und trotzig, hell und hart.

Wallenstein in Wien / von Alfred Polgar

Wallensteins Lager', das ist wie eine Ouverture auf der kleinen Trommel. Stark und prasselnd und heiter und mitreißend und trotzig und trunken von Rhythmus. Das ist wie ein gesprochener ‚Wallenstein-Marsch'. Wie ein volkstümliches Lied vom Helden, das dem Helden voranläuft.

Im Deutschen Volkstheater wars mehr oder minder ein scharfes Kirchweihfest. (Ein Ringelspiel im Hintergrund hätte nicht gestört.) Die Härte fehlte, die Rauheit fehlte. Man empfand nicht: Bewegung, sondern Unruhe. Man empfand nicht: Krieg, sondern bestenfalls: Manöver. Man empfand nicht: Hast und Gier eines Daseins, das sich an sich selbst berauscht, weil ihm jeden Augenblick das Ende droht, sondern: Nervosität.

Ich will nicht sagen, daß dieses ‚Lager' schlechter war als das des heutigen Burgtheaters. Im Gegenteil. Es hatte Farbe, wenn auch ein bischen süße Farbe (Klexe wären hier sympathischer.) Es hatte Fluß und Steigerung und Höhepunkte. Aber im wesentlichen wars doch wieder das, was ‚Wallensteins Lager' fast immer ist: ein gemütlich lärmendes Kostümfest, das mit einem Chorus endet.

Vorne standen die Choristen, losgeschält aus einem im Hintergrund rotierenden Menschenknäuel, und sagten ihren Part. Hinten rotierte der Menschenknäuel. Ein ziemlich zwangloses Karussell. Paare gingen und markierten Liebe. Andre: Streitsucht. Wieder andre: je m'en fiche de la vie. Dann gab es sozusagen: fixe Beweglichkeiten (die immer die Illusion stören.) Zum Beispiel: Zwei Knaben auf einem Schindeldach, kindlich-übermütig und fuchtelnd. Gewissermaßen: festgerannte Unruh-Punkte.

Ich glaube, das Sachlich-Primitivste, das bei einer Inszenierung des ‚Lagers' erreicht werden müßte, wäre: der Eindruck, daß das Lager weit über die Bühnengrenzen hinausreiche. Daß es nur Teil eines unendlich größern Ganzen sei, und daß die Wellenschläge der Unruhe, die es durchfluten, irgendwo weit hinten und draußen ihren Impuls haben. Ferner: man brauchte Trachten, nicht Kostüme. Je fetziger, abgerissener, verkommener, desto besser. Weiter: man hat der Volkstheater-Aufführung von ‚Wallensteins Lager' den Vorwurf gemacht, es sei zu lärmend hergegangen. Der Vorwurf scheint berechtigt, soweit er jener obstinat begleitenden Unruhe gilt, die den Text deckte. Aber dort, wo's wirklich auf Krawall ankommt, war die Inszenierung zaghaft. Wenn der falschspielende Bauer erwischt wird, zum Beispiel, wenn der Kapuziner vom tobenden Unmut hinausgewälzt wird, wenn man um die Dirne handgemein wird — dann gilts doch die Illusion: Mordbereitschaft, Zügellosigkeit, Soldateska, Ge-

sindel in Hitze, ‚furchtbare Hausen'. Und diese Symmetrie im Lärm! Es ist so lächerlich, wenn die Kapuzinerpredigt stets nur unisono, durch heiteres Aha und böses Oho, unterbrochen wird, wie von einem disziplinierten Chor. Der unsichtbare Kapellmeister belästigt.

An künstlerischem Eifer und Ehrgeiz mangelte es der Regie-Arbeit nicht, die an das ‚Lager' verwandt worden. Auch nicht an guten Einfällen. Nur an Phantasie und an Bravour.

‚Die Piccolomini' und ‚Wallensteins Tod'. Zu viel rotes Kaminfeuer, würdiges Zeremoniell, Trompetensignale, Eisengerassel, Wettergeräusche, Glanz und Pathos der großen Oper. Dem gewaltigen Aufwand an Fleiß und Sorgfalt glückte es, innerhalb der Konvention bis zu deren Grenzen vorzudringen. Nicht darüber hinaus. Auch dort nicht, wo es leicht gewesen wäre. Noch immer stellen die Pappenheimer, die den Max holen kommen, lebende Bilder. Noch immer hat der Max den Sacharingehalt des Trompeters von Säckingen. Noch immer sieht Seni aus wie der Mann auf dem Titelblatt des ägyptischen Traumbuchs und spricht mit Grabesstimme. (Man könnte sich ihn viel besser als ein kleines, unheimliches, mausgraues Männchen mit hoher Stimme vorstellen.) Noch immer setzen die Generale den Hut auf, um ihn, wenn der Feldherr kommt, mit der gewissen wagerechten Streckbewegung des Armes wieder abnehmen zu können. Noch immer ist der Isolani ein alkoholischer Operettengeneral mit Csardas-Neigungen, noch immer laufen nach Wallensteins Ermordung sechs Menschen im Gänsemarsch über die Bühne, schlagen die Hände überm Kopf zusammen und lispeln: Mord! Noch immer gilt das Schreien, das Fortissimo der Stimme, als der einzige Ausdruck höchster Gemütserregung. Als wenn die wutgepreßte, die schmerzgeschnürte, die mühsam zwischen den Lippen vorkriechende Stimme nicht viel ergreifender und zwingender Wut, Schmerz, Gram ausdrückte, als Gebrüll es je imstande wäre.

Vortrefflich gelang die Bankettszene. Sie hatte Leben, Farbe Energie, Steigerung. Der Illo des Herrn Kutschera zeichnete sich hier aus. Ein Sprudelkopf voll Treuherzigkeit in seiner harten, wetterfesten Art, ein naiver Drauflosgänger, der die kürzesten Wege liebt vom Entschluß zur Tat, das Gegenteil eines Diplomaten, gradaus und unkompliziert bis zur Plumpheit. Sehr schön auch die große Szene der Thekla. Fräulein Hannemanns still leuchtende Innigkeit rührte. Sie kann empfindsam sein ohne Zimperlichkeit, zart ohne Schwäche. Und der Heiligenschein der Dulderin steht ihr gut zu Gesicht. Ein Max Piccolomini, von Liebe und Stolz funkelnd, Herr Klitsch. Aber dann, wenn die Flamme der Desperation aus dem Gefunkel schlägt, doch um Einiges zu weich, zu arios. Der Max zerschmilzt nicht in der Verzweiflung, er wird hart.

Wallenstein: Herr Weisse. Er gab, was er geben konnte. Einen

gestockten Helden. Ein durchlöchertes Löwenfell und eine rhythmisch grollende Löwenstimme. Einen imponierenden Groß-Militär mit Unterbrechungen. Ein bedeutsames körperliches Pathos. Schritte von erheblicher Spannweite, durch und durch bohrende Blicke, eine geordnete, sinngemäße Deklamation, die manchmal in einem gewaltigen Schrei gewissermaßen an die Decke sprang, bald in einem gemäßigten Wellengang der Melancholie, rhythmisch gehoben und gesenkt, auf und ab schaukelte, bald wieder hohl dahinrollte wie eine gute Imitation fernen Donners. Es fehlte das Wichtigste: die geistige Energie. Das gedankliche Pathos. Blicke und Gebärden und Worte kamen, herrlich gekleidet, als Botschafter mächtiger innerer Reiche. Die Botschafter sah und hörte man wohl, aber der Glaube an ihre Mission und Herkunft fehlte. Der Glaube an die großen Gedanken-Herren, als deren achtungfordernde Vertreter sie sich spreizten. Herr Weisse hat gewiß eines für den Wallenstein: das Format. Aber er ist von einer furchtbaren, zähen Nüchternheit. Saftlos, spröd im Zorn und im Schmerz, mit einem entfernten Pathos vergeblich um Größe werbend. Wie freudlos-würdig war die Szene mit den Pappenheimern. Da sollte man doch den Zauber ahnen, der dem Feldherrn einst die Herzen der Soldaten zufliegen machte. Wie leer und dürftig die letzte Szene, ohne Spur von jenen Schatten einer tiefsten, ahnungsvollen Müdigkeit, die so schön und poetisch sie umdunkeln.

Das Wallenstein-Drama in der Vorführung durchs Deutsche Volkstheater wirkte auf eine bereitwillige Zuhörerschaft überaus stark. Nur die orthodoxesten Empfindsamkeiten versagten schon ein wenig. Worte wie: „Dem Herzen kann der Kaiser nicht gebieten!“ ritzen heute auch das weichste Herz nicht mehr. Aber die gewaltig sprudelnden Thermen der Schillerschen Rhetorik scheinen von ihrer stärkenden, hinreißenden und belebenden Naturkraft noch kaum etwas eingebüßt zu haben.

Auf der Schmiere / von Ernst Clefeld

Mein erstes Engagement fand ich am Sommertheater in Prag. Da hier nur Possen und Operetten gegeben wurden, fühlte ich mich nicht in meinem Element. Ein alter Schauspieler gab mir den Rat, ein kleines Engagement anzunehmen, da ich mir nur in einem solchen die nötige Routine erwerben könnte. Er schrieb an den ihm bekannten Direktor A. H . . . . in Ungarn, der mich mit einer nach einem vierzehntägigen Probespiel eintretenden Monatsgage von fünfzehn Gulden engagierte. Eines Tages erhielten meine Angehörigen zu ihrem Entsetzen einen Brief von mir aus einem ungarischen Nest. Ich war auf der Schmiere.

Bei meiner Ankunft erblickte ich auf dem Bahnhofe einen jungen Mann mit glatt rasiertem Gesichte. Nach der neuesten Mode trug er einen rotes Samtjackett, taubengraue Hosen und Zylinder. Wir erkannten uns sofort als Mimen. Da der Direktor mit Gesellschaft erst in einigen Tagen eintreffen sollte, schloß ich mich im gerne an und ging auf seinen Vorschlag ein, uns eine gemeinschaftliche Wohnung zu mieten. Trieb doch auch ihn, wie er mir sagte, nur eine wahre Neigung zur Bühne. Leider gab er mir bald nur eine unbezwingliche Neigung zu meiner Börse zu erkennen. Wenn meine Barschaft auch nicht groß war, so besaß ich doch Uhr, Kette, Ringe und einen großen Koffer voll Sachen und Kleidungsstücken. Nach kurzem Suchen fanden wir bei einem Rabbiner Unterkunft, der zwei reizende Töchter hatte. Mein Herz fing sofort Feuer. Da ich nicht wußte, welcher ich den Vorzug geben sollte, verliebte ich mich gleich in beide. Meinem Kollegen war, wie er mir sagte, das Weib ein bereits überwundener Standpunkt, worüber ich mich königlich freute, indem er mir neidlos beide überließ und bei unsern Ausflügen sogar noch die zarte Rücksicht nahm, sich oft in angemessener Entfernung zu halten, für welchen Minnedienst er freilich gleich darauf minder rücksichtsvoll meine Börse in Anspruch nahm. Was war mir das Geld in solchen Augenblicken! Während ich die eine küßte, spitzte schon die andre ihr Mündchen, und wenn hier die Dauer des Kusses die vorhergegangene überstieg, so mahnte mich auch schon ein süßer Blick der ersten an die Verpflichtung, die ich durch diese Ausdehnung ihr gegenüber übernommen. Ein sinnlicher Gedanke ist mir nicht gekommen. Ich war zufrieden in dem Glauben, daß die Achtung vor der Unschuld es erfordere, jeden solchen fernzuhalten.

Die Gesellschaft kam an. „Griaß Ihna Gott," sagte jovial der Herr Direktor, der an die Sechzig zu sein schien. Wohlwollend bot mir die ‚Frau Direktor', seine Geliebte, ein kleines, dickes kugelrundes Weib, die Hand zum Kusse. Ich beeilte mich, diesem Wunsche nicht ohne inneres Widerstreben zu entsprechen, worauf mir der Herr Direktor zuflüsterte: „Küssen S' ihr fleißig d' Hand, s'e siehts gern!" Die häßliche, schwangere Lokalsängerin blickte neckisch verschämt beiseite, während die zigeunerhafte erste Liebhaberin an der Seite ihres Liebhabers, eines Commis voyageur, stolz einherschritt. Von männlicher Seite ergänzten ein besoffener Komiker, der zugleich Zettelträger und Zimmermaler war, und ein ‚fescher' Liebhaber dieses entzückende Ensemble. „Wann was z'machen is aus Ihna," fuhr der Direktor fort, „i wer's schon machen. Morgen spielen S' den Advokaten Schlicht in der ‚Blauen Donau' und am Freitag den Schulmaster in der ‚Deborah'". Im Gasthofe zur Krone wurde der Musentempel aufgeschlagen. Während der Probe klopfte er mir bedeutungsvoll auf die Schulter: „Aus Ihna wird was," sprach er, „in zehn Jahren kann

aus Jhna a Schauspieler wer'n, wie i aner bin." Diese Prophezeiung konnte mein Selbstbewußtsein nicht heben, gab mir aber den Mut, ihm eine Bitte vorzutragen. „Lassen Sie mich den Franz Moor spielen," bat ich. „Den Franz Moor wollen S' spielen? Hm, hm, no ja, warum denn nit? Wir reden schon noch drüber." Als Schulmeister errang ich mir seine vollste Anerkennung, und als wir uns am nächsten Tage zum Mittagessen einfanden, verkündigte er feierlich, daß die ‚Räuber' aufgeführt würden. „Was? Die ‚Räuber'?" klang es von allen Seiten. „No, was sperren S' das Maul auf?" rief er gekränkt. „Bin i vielleicht nit der Mann dazua? J bin freilich kein Laube net, aber deratwegen besetz i die Räuber doch mit fünf Mann."

Die ‚Räuber' also, und ich spiele den Franz Moor! Jn gehobener Stimmung durchschritt ich die schmutzigen Gassen mit ihren armseligen, halbverfallenen, unreinen, ebenerdigen Baracken und blieb endlich vor dem einzigen einstöckigen Hause, in dem der Stuhlrichter wohnte, mit stolzem Selbstbewußtsein stehen. Jm Zauberscheine meiner Jdeale warf es seine Strahlen wieder in mich selbst zurück. Die Gegenwart zeigte sich mir in einem verklärten Lichte und die damit verknüpfte Antizipation der Zukunft ließ mich in einer geträumten Sphäre leben. Wehe aber, wenn diese nur subjektiv bedingten Zustände fehlen! Der Zauber der Poesie ist dann geschwunden, und nur das nackte Elend tritt in die Erscheinung.

Der Theaterzettel brachte folgende Ankündigung:

„Auftreten des Herrn Ernst Clefeld in der Rolle des Franz Moor als Kopie des wiener Hofburgschauspielers Joseph Lewinsky: Die Räuber, oder der Sturz des Hauses Moor."

Wenn ich schon dazu bedenklich den Kopf schüttelte, so hatte der geniale Einfall des Direktors, die hochschwangere Lokalsängerin den Herrmann spielen zu lassen, meinen Sturz aus allen Himmeln zur Folge. Jch bot meine ganze Rednergabe auf, um ihn von diesem künstlerischen Versuche abzubringen. „Haben S' nur ka Angst," erwiderte er. „Die is sehr talentiert, passen S' auf, wie die sich das Dings wegschminkt!" Er selbst spielte den Spiegelberg und den alten Moor. Jm vierten Akte vergaß er den Umtausch der Perücken und kam als alter Moor mit roter Perücke und weißem Barte aus dem Turm. Warum sollten auch die höchst grauenhaften Erlebnisse sein Haar nicht rot gefärbt haben! Die Vergeßlichkeit des Herrn Direktor hatte jedoch einzig und allein die schlechte Einnahme zur Ursache. Den ganzen Abend ging er fluchend, schimpfend und spuckend hinter den Kulissen umher, während er mich, als den Verbrecher, der ihn zum Verbrechen der Aufführung dieses Stückes verleitet, mit wütenden Blicken bis auf die Szene hinaus verfolgte. Nach Schluß der Vorstellung kam sein Aerger zum vollendeten Ausdruck. Zu feige, sich direkt an mich zu wenden, da ich ihm durch Auftreten und Garderobe

imponierte, entlud er seinen ganzen Grimm auf den betrunkenen Komiker. Dieser hatte wieder einmal seine Geliebte durchgeprügelt, was ihm den triftigen Grund gab, sich gründlich zu besaufen. Als ich ihn einmal fragte, weshalb er sie so furchtbar schlage, sagte er, daß es mit bestem Willen nicht anders ginge, sie müsse Keile kriegen, mit dem ‚Jackenfett' käme bei ihr erst die Liebe.

„Sie Schwein," schrie ihm der Direktor zu, dabei fortwährend mich mit zornigen Blicken messend, „wie können's Jhna unterstehen, sich zu besaufen, ohne mi vorher zu fragen? J bin der Mann, i zahl pünktlich meine Gagen —!" „Jch spiele ja noch zur Probe," warf ich ein. „Was," fuhr er auf, „Sö junger Mensch, Sö wollen mir widersprechen? Wissen S', wer i bin? J war vier Jahre Hausstatist am wiener Burgtheater, zu mir hat der Laube noch gesagt: „Sie Esel!" Jch widersprach nicht mehr: ich fügte mich dem Urteile des Meisters.

Vor dem täglich mehr hervortretenden Antlitz der Wirklichkeit ergriffen meine Jllusionen die Flucht und ließen in mir nur das heiße Verlangen zurück, ihnen schleunigst zu folgen. Auch wurde ich fortwährend bestohlen. Jch hatte Unschuldige im Verdachte, bis ich in meinem Schlafkollegen den Dieb erkannte. Er wurde später großer Schwindeleien wegen zu vierjährigem schweren Kerker verurteilt.

Also fort! Nur der Abschied von den Jüdinnen fiel mir schwer. Da ich in der Stadt noch vieles zu ordnen hatte, versprach ich ihnen, wiederzukommen. Meine Angehörigen waren von meinen Errungenschaften wenig erbaut, gaben mir aber noch einmal das Geld zur Ordnung meiner Angelegenheiten. Jch kaufte ein paar Geschenke für Judas Töchter, nahm Abschied für immer und reiste in das mir stets offenstehende Asyl: zu meinen Tanten!

Jch debütierte in meiner Vaterstadt als Wurm. Es war das erste Auftreten in einer größern Rolle vor einem Publikum, das sich berufen fühlte, an meine Leistungen den strengsten Maßstab anzulegen, vor meinen Angehörigen selbst, denen ich jetzt zeigen sollte, daß wirklich ein hinreichendes Talent mir die Berechtigung gegeben, meinen frühern Beruf mit dem des Künstlers zu vertauschen.

Wo ich ging und stand, rezitierte ich: „Lustig, lustig! Es soll mich kitzeln, Bube!" Ein Schauer der Begeisterung durchrieselte mich; aufjauchzen hätte ich mögen vor Wonne, aber — der den Körper durchrieselnde Wonneschauer rief auch eine dumpfe Empfindung wach. Jch begegnete einem Bekannten. „Heute also werden Sie uns zeigen, was Sie leisten können. Jch bin gespannt auf Jhren Wurm." — „Ach!" — „Was ist Jhnen?" — „Mir ist nicht wohl." — „Ha ha, Lampenfieber! Legen Sie sich eine Stunde aufs Ohr, schlafen Sie, damit Sie bei Organ sind und ordentlich herausbrüllen können: ‚Lustig, lustig!' Adieu!" — Lustig, Lustig! Ja, ich will schlafen und auch an nichts mehr denken, an gar nichts. Jch legte mich hin, die Nerven beruhigten

sich und im Halbschlummer zog es noch einmal durch mein Hirn. Ach ja, es wird gelingen, es wird! Ich Tor! Was fehlt mir denn? Wie kann man sich nur selbst so quälen? Heute abend bin ich gesund, dann keine Angst mehr, kein Lampenfieber! Verwandte und Bekannte, alle, die an meinem Talente zweifelten, sie sollen staunen, wenn ich loslegen werden: Lustig, lustig! Es soll mich — — —! Da — wieder der Schauer, und zugleich mit ihm ein Gespenst, ein unheimliches, tückisches Gespenst, aber nicht mehr unsicher, schwankend, es trat schon bestimmter an mich heran, herausfordernd zum Kampfe mein armes Hirn. Und zwei mächtige Bundesgenossen aus meinem Lager standen ihm zur Seite: Glühender Ehrgeiz und heilige Ehrfurcht vor der Kunst. Alle Möglichkeiten und Unmöglichkeiten durchzogen meine Phantasie und lockten und zerrten sie weiter und weiter in transzendente Gebiete, wo Vernunft und Verstand keine Macht mehr besitzen. Völlig abgespannt betrat ich die Bühne. Meine Klagen, daß ich krank sei, konnten keinen Glauben finden. Jeder sagte, es sei Lampenfieber. Im ersten Grade ist es auch nicht andres gewesen. Nur die Ursache der Steigerung entzog sich dem Urteil der Aerzte und meinem eigenen. Dennoch war mein Debüt nicht erfolglos, man stimmte überein, daß ich Talent besitze.

Ich bekam Engagement bei einer sehr guten reisenden Gesellschaft, deren Direktor, Karl Schiemang, nach Maßgabe der vorhandenen Mittel echt künstlerische Zwecke verfolgte und mir sehr wohl gesinnt war. Er erkannte mein Talent, war aber schließlich, wie alle andern, im Zweifel, auf wessen Rechnung er das nicht näher zu bestimmende Etwas, das stets meiner Leistung fehlte, setzten sollte. Den Grund anfänglich auch für Lampenfieber haltend, versuchte er alles mögliche, mich zu beruhigen, ging mit mir spazieren, lud mich zu Tische ein — das Gespenst war nicht zu bannen.

Dann kam ich an das Stadttheater nach Liegnitz zu dem bekannten Direktor Hermann Meinhardt, wo ich als Franz Moor auftrat. Der Direktor wohnte der Probe bei. Er hatte früher das meininger Hoftheater geleitet und genoß in der Theaterwelt einen sehr vorteilhaften Ruf. Nach der ersten großen Szene trat der Komiker Karl Wexel an mich heran. „Sie gefallen dem Direktor,“ sprach er. „Wissen Sie, was er eben sagte? ‚Da drinnen wohnt etwas.‘“ Wie es mich bei diesen Worten wieder durchrieselte! Ich wußte ja, daß ich Talent besitze, ich wußte es leider nur zu gut. Aber schon stieg der Zweifel in mir auf, schon fühlte ich wieder die Nähe des Gespenstes. Noch während der Probe trat mir der kalte Angstschweiß auf die Stirne. Zur qualvollen Furcht kam die Furcht vor der Furcht. Als ich nachmittags auf dem Sofa lag, rezitierte ich nicht mehr; verzweiflungsvoll rang ich die Hände, und aus dem tiefsten Innern quoll es

hervor: „Höre mich beten, Gott Vater im Himmel!“ Als halbe Leiche wankte ich ins Theater. Ich habe gefallen.

Am nächsten Tage ging ich wieder zum Arzte. Er lachte mich aus und sagte, ich sei verrückt; ich klagte meinen Kollegen, sie lachten ebenfalls und sagten, ich sei verrückt. Alle Welt sagte, ich sei verrückt. Schließlich mußte ich es selbst glauben, und um nicht ins Tollhaus zu kommen, traute ich mich kein Wort mehr zu sagen.

Ich kam zu Theodor Asché nach Magdeburg, nach Osnabrück zu Borsdorf, bei dem zugleich Max Grube engagiert war, zu Sowade nach Bernburg, wo Arndt und Hildegard Jänicke eben ihre Laufbahn begannen: Alle schüttelten die Köpfe und wußten nicht, was sie eigentlich von mir halten sollten. In Halle wurde ich an Stelle des abgegangenen Alois Wohlmuth engagiert. Ich sollte im Schauspiele ‚Montrose, der schwarze Markgraf‘ von Heinrich Laube als Cromwell auftreten. Die Weigerung Wohlmuths, diese Rolle schnell zu lernen, rief zwischen ihm und der Direktion ein Zerwürfnis hervor, dem alsbald sein Abgang folgte. Ich weigerte mich ebenfalls. Nicht aber, wie es schien, so sehr der Rolle wegen, vielmehr aus Furcht vor dem Spielen überhaupt. Es kam mir sehr gelegen, ein mir selbst glaubwürdiges Motiv zu finden, das mich davon befreien konnte.

Wenn ich in einem Engagement erst festen Fuß gefaßt hatte, ließ die Aufregung etwas nach. Ich habe an den Stadttheatern in Kiel und Liegnitz als beliebter Darsteller glänzende Rezensionen erhalten.

Als ich nach erlangter Majorennität, die in Oesterreich nach dem vollendeten vierundzwanzigsten Lebensjahre eintritt, über einige Mittel verfügte, reiste ich in mehrere Bäder, um Heilung zu suchen. Es war vergebens.

Ich gewann endlich den Glauben an eine fixe Idee und versuchte alles mögliche, mich von ihr zu befreien. Ich unternahm lange Spaziergänge und mahnte mich unablässig, die durch die Lebhaftigkeit meiner Phantasie hervorgerufenen Qualen durch die Macht eines festen Entschlusses schon im Entstehen zu ersticken. Ich analysierte den Begriff der Schauspielkunst; ich suchte nach einem Merkmal, das, mir ihr Ansehen vermindernd, auch dementsprechend den Ernst meines Strebens modifizieren sollte, das, einem Stichwort gleich, geeignet wäre, im verhängnisvollen Augenblicke bestimmend einzusetzen. Ich hielt mir vor, gleich vielen andern, die Kunst als Broterwerb aufzufassen; ich nahm zu den spitzfindigsten Reflexionen meine Zuflucht, um meine Ehrfurcht vor ihr zu vernichten. Törichte Selbstenttäuschung! Nur als Stütze meines Uebels wollte ich sie zerstören, um sie in ihrer reinen Gestalt nur noch sorgsamer in meinem Gemüte zu hegen. Die Begeisterung für die Kunst allein erfüllte mein ganzes Wesen, während das Unvermögen, ihr ungestört dienen zu können, einen einzigen großen Schmerz hervorrief, der allen andern Gefühlen den Ein-

tritt versperrte. Die ganze übrige Welt barg für mich weder Freuden noch Leiden mehr.

Da ich mir doch nicht verhehlen konnte, daß der Grund zu dieser fixen Idee dennoch in einem örtlichen Leiden zu suchen sei, kam ich sogar auf den ebenso närrischen wie ergötzlichen Einfall mich kastrieren zu lassen.

Charakteristisch ist, daß meine in der Geschlechtsliebe angestellten, mehr auf eine Heilung als den Genuß hinzielenden, mißglückten Versuche nicht in allen Fällen die Neigung des Weibes unterdrückten. Eines dieser bedauernswerten Geschöpfe schrieb mir durch zehn Jahre die glühendsten Liebesbriefe und schickte mir an jedem Geburtstag eine Handarbeit als Geschenk.

So floß mein junges Leben unter beständigen Qualen dahin.

Wenn ich bei der Probe oft alle an mich gestellten Ansprüche übertraf, so blieb die Leistung am Abend wieder hinter ihnen zurück. Trotz meinem unverkennbaren Talent war ich, ohne sichtbare Fortschritte gemacht zu haben, nach Schluß der Saison derselbe, der ich bei Beginn gewesen. In klassischen Rollen konnten meine Vorzüge die durch mein Leiden hervorgerufenen Mängel noch überragen, während mir in Lustspielen meine Aufregung eine leichte, fließende Darstellung unmöglich machte. Im Bewußtsein dessen war die Aufregung in solchen Rollen nur um so größer, weshalb auch stets mein Bestreben war, in jedem Engagement zuerst in einer oft gespielten klassischen Rolle aufzutreten. Wurde mir das aus irgendeinem Grunde verweigert, so suchte ich nach einem Vorwand, um augenblicklich auszuscheiden. Der Gedanke an den Eintritt der Not erschien mir nicht so schrecklich wie der einer Kündigung wegen ungenügender Leistungen. Der Versuch, mir mit Wein Mut einzuflößen, verschlimmerte nur meinen Zustand. Ich wäre zu jedem Opfer bereit gewesen, wenn ich einmal unbeeinträchtigt eine Rolle so hätte darstellen können, wie ich es auf Grund meiner Fähigkeiten vermochte. Das Urteil der Kollegen lautete: „Das wäre ein ganz andrer Schauspieler, wenn er nicht so verrückt wäre." In meiner Verzweiflung spielte ich sogar oft den Verrückten. Ich wollte lieber für verrückt als für unfähig gelten. Nach einem zehnjährigen Leiden gelang es endlich dem Privatdozenten Doktor Rieger in Breslau, dessen Ursache, eine hochgradige Verengerung, zu entdecken. Er wählte gleich ein ziemlich starkes Bougie, das er mir unter großen Schmerzen einführte. Mir fiel ein Stein vom Herzen. Als ich auf die Straße trat, sah ich die Welt in einem andern Lichte. Nach der richtigen Diagnose des wiener Arztes hatten mir der Dünkel, die Unwissenheit und Oberflächlichkeit der übrigen Aerzte mein Dasein vernichtet. Wohl befand ich mich auf dem Wege der Besserung, aber das Uebel hatte sich zu tief eingenistet. Um dem schrecklichen Gespenst für immer zu entrinnen, beschloß ich, einen

andern Beruf zu wählen und reiste in gänzlicher Ungewißheit über die Zukunft zu meinen Tanten.

Aus der „Lebensbeichte eines Wanderkomödianten', die unter dem Titel: ‚Der philosophierende Vagabund' bei Robert Lutz in Stuttgart erscheint, und von der hier noch die Rede sein wird.

Bellini / von Peter Altenberg

Ernesto Bellini, das telepathische Phänomen. Er ist bleich, tief erregbar. Der Riesensaal war gedrängt voll wie ein Ameisenhaufen. Er stand oben auf der Bühne. Im Zuschauerraum besprach sich an einem Tisch leise ein mir befreundeter Herr mit drei Herren und einer Dame zum Zweck einer schwierigen Aufgabe für Ernesto Bellini. Endlich winkte man ihn zu sich. Er sagte nur: „Bitte, denken Sie also nur fest an Ihre Aufgabe, die Sie mir stellen, ununterbrochen. Ich bitte sehr, sehr darum!" Dann ergriff er die Hand des Betreffenden, drückte sich die Augen zu und begann durch den Saal zu stürzen. Er stürzte über Stühle und Menschen, fand dennoch den Weg in diesem Labyrinth. Er schien planlos, irrend, von einer dunklen Macht zuerst irregeleitet. Plötzlich ein Ruck seines Leibes, und er stürzt aus dem Saale heraus. Einige Minuten später erscheint er bei den vierzig Logen im ersten Stock, torkelt in einige Logen hinein und sogleich wieder heraus. Plötzlich stürzt er in meine Loge, erwischt mich an der Schulter, reißt mich auf, zwingt mich, in eine fremde Loge zu rennen, ergreift dort eine junge hübsche Dame, die mit einem fremden Aristokraten saß, legte meine Hand in die ihrige und zwingt uns nun, mit ihm zu rennen. Er führt uns in einen kleinen Raum, in dem ein Büfett aufgestellt ist, läßt uns zwei Gläser Bénédictine reichen, zwingt uns, anzustoßen und zu trinken, reißt uns wieder mit sich fort, taumelnd, wir müssen in den Zuschauerraum hinunterstürzen, durch den schmalen Mittelweg, die Hühnersteige hinauf, und auf der Bühne legt er meine Arme um die Schultern der Dame. Als die Herren, die die Aufgaben gestellt hatten, laut mitteilten, daß alles richtig erfüllt sei, brach ein Beifallssturm los. Mehr braucht man darüber nicht zu berichten. Es erlebt zu haben, ist wie eine neue Aera im Nervenleben des Menschen. Beginnt diese göttliche und tief geheimnisvolle Maschinerie ‚Mensch' jetzt wirklich ihre noch in ihr seit Jahrtausenden eingesargten mystischen Kräfte lebendig zu machen und das Leben geistig-seelischer Wunder zu leben?!? Schwindel ist da absolut ausgeschlossen. Zweifeln und der ganz Gescheite sein wollen, hieße da: der ganz Dumme sein! Es gelangen übrigens auch alle andern noch so schwierigen und komplizierten Aufgaben.

Rundschau

Anna Schramm

In der muffig-behaglichen Sphäre des Kleinbürgertums gedeiht das Privileg auf Sittsamkeit und Tugend. In den Ofenecken niedriger Stuben hockt das unumstößliche, ewig gültige Recht. In den ausgesessenen Lehnstühlen nistet die Unmöglichkeit des Irrtums. Um die trüb brennende Petroleumlampe schwebt die Wahrheit. Der Kleinbürger besitzt alles das, was uns andern fehlt. Darum verachtet er uns. Wir dürfen nicht mucksen, denn Widerspruch duldet er nicht. Er weiß alles besser und behält immer das letzte Wort. Und dennoch fühlt er sich bedrückt und beengt. Irgendwo haust doch in ihm das Bewußtsein von der Ueberlegenheit der andern. Aber ganz versteckt. Und nie würde er es zugeben. Nur um so mehr trumpft er auf. Nur um so lauter schimpft er. Nur um so energischer drängt er sich vor. Denn ohne seinen Rat geht es nun einmal nicht. Immer fühlt er sich zurückgesetzt, nie genügend beachtet und hat stets ein: „Das kommt davon!" oder: „Hab ich es nicht gleich gesagt!" bereit. Entrüstung und Empörung ist sein bestes Teil.

Diese Welt hat auf der Bühne keine echtere Vertreterin als Anna Schramm. Schon wenn diese kleine Frau hereinfegt, weiß man, daß sie nie irren kann. Auf das Bewußtsein ihres Rechts stützt sie sich wie auf einen altmodischen Regenschirm. Sofort poltert sie los. Mit niemandem ist sie zufrieden, nicht mit den Alten, nicht mit den Jungen. „Die Jungen, nein, ist das ein Sturm! Gesetzt und bedächtig muß man sein, wie ich! Die Alten, nein, ist das eine Taprigkeit! Resolut und fix muß man sein, wie ich!" Aus ihrer tiefen Stimme brechen alle Geister der Entrüstung. In ihrem runden, zerknitterten Gesicht liegt eine urdrollige Verzweiflung, daß so etwas, wie diese Welt überhaupt möglich ist. Und ein zurückweisendes „Nein!!" wird mit einer Empörung herausgeschleudert, gegen die es keinen Widerstand gibt.

Dann diese Verachtung der unwichtigen Dinge! Wie kann man über einen zerbrochenen Krug mit Gleichmut hinwegsehen! Dieser Krug war doch Eigentum, war Erinnerung! Er war nützlich, er war schön! Bei Anna Schramms Marthe Rull hört hier jegliches Begreifen auf. Andre Existenzen haben nur soweit Berechtigung, als sie sich irgendwie um die Erwischung des Krugzertrümmerers bemühen. Mit dem Krug ist ihr die Welt in Scherben gegangen. Was kümmert sie die Tochter! Drastischer habe ich das Kleinbürgertum, das hier zugleich Bauerntum ist, nie dargestellt gesehen.

Am zartesten aber ist dieses Kleinbürgertum da, wo eines jener verschrumpften Weibchen sich gekränkt fühlt. Anna Schramms Gestalten wittern überall Undank. Denn weil sie allen ihren Rat und ihre Hilfe aufdrängen, erwarten sie nur Liebe und Dankbarkeit. Sie sind fassungslos, wenn man

sie zur Seite stehen läßt. Und sie haben fast etwas Verschämtes, wenn man sich wieder um sie bekümmert. Diese anfängliche Gekränktheit und schließlich dieses verschämte Sichgeschmeicheltfühlen drängt sogar ihre Bordellwirtin Hurtig in die solide Gefühlssphäre einer biedern Bürgersfrau. Spießige Ehrbarkeit und sittlicher Stolz liegen über allen altmütterlichen Geschöpfen Anna Schramms und wirken entweder durch die vollkommene Kongruenz mit der Rolle, wie bei der Frau Piepenbrink, oder durch den Kontrast, wie bei der Frau Hurtig, oder dadurch, daß sie über sich selbst hinauswollen wie die alte Millerin.

Herbert Jhering

Rosenkranz und Güldenstern

Im ‚Hamlet' des Deutschen Theaters werden Rosenkranz und Güldenstern durchaus als komische Figuren dargestellt. Das ist immer so gewesen. Aber es muß einmal gesagt werden, daß es falsch ist. Der König hat die beiden kommen lassen, damit sie herausbringen, was mit Hamlet vorgegangen ist. Sie erscheinen ihm dazu besonders geeignet, weil sie Hamlets Jugendgenossen gewesen sind. „Er hat euch oft genannt. Ich weiß gewiß, es gibt nicht andre zwei, an denen er so hängt," sagt die Königin, und es ist nicht der geringste Grund ersichtlich, warum sie hier etwas Unwahres sagen sollte. Wenn die Absicht etwa blos dahin ginge, dem für die Sendung an Hamlet Ausersehenen durch die Mitteilung von Hamlets Neigung für ihn Mut zu machen, so hätte man nicht Rosenkranz und Güldenstern in „eil'ger Sendung" an den Hof zu zitieren brauchen, sondern hätte ebenso gut zwei beliebige andre wählen können. Auch Hamlets Begrüßung der beiden scheint mir für die Annahme zu sprechen, daß er mit ihnen befreundet war. „Meine trefflichen guten Freunde! Was machst du, Güldenstern? Ah, Rosenkranz! Gute Bursche, wie gehts euch?" Gleich nach diesen Worten allerdings müßte der Umschwung kommen; kaum hat er sie ausgesprochen, da schießt ihm blitzartig durch den Kopf, daß der beiden Anwesenheit am Hofe verdächtig ist. Er bemerkt ihre künstlich unbefangenen Gesichter, die Kette mit dem Bilde des Claudius am Halse des Rosenkranz fällt ihm auf, und sofort hat er den ganzen Plan durchschaut. Im Deutschen Theater war es anders; über Hamlets Gesicht ging beim bloßen Anblick der beiden ein Ausdruck des Ekels. Und doch beschwört Hamlet sie wenig später „bei den Rechten unsrer Schulfreundschaft, bei der Eintracht unsrer Jugend", ihm die Wahrheit zu sagen. Man könnte nun noch annehmen, daß Hamlet auf der Schule zwar mit beiden befreundet gewesen ist, von den zu glatten Höflingen Herangewachsenen sich indes längst abgewandt hat. Es kommt aber nur darauf an, festzustellen, daß Hamlet mit ihnen wirklich einmal befreundet gewesen ist, und dazu habe ich dies alles angeführt. Denn ist das festgestellt, so kann man wohl sicher sein, daß Hamlet nicht gerade mit den beiden größten Trotteln am dänischen Hofe (als die das Deutsche Theater sie erscheinen läßt) befreundet gewesen sein wird. Ebensowenig ist anzunehmen, daß der König seine schwierige Mission an Hamlet,

von dessen Gefährlichkeit er überzeugt ist, den beiden erlesensten Dummköpfen seines Gefolges anvertraut. Aus alledem ergibt sich, daß es in jedem Sinne richtiger ist, die beiden als ein paar übergewandte, ölige Diplomaten und Verstellungskünstler spielen zu lassen, die durch diese ihre Eigenschaften dem König besonders geeignet erscheinen, dem Hamlet aber eben deshalb so verhaßt werden oder schon sind. Das Deutsche Theater sollte diesen Fehler noch jetzt aus seinem herrlichen ‚Hamlet' ausmerzen. Es müßte eine Kleinigkeit sein.

Walter Reiss

Der neue Shaw

Er heißt: The Dark Lady of the Sonnets und wurde zum ersten Mal aufgeführt im Haymarket Theatre zugunsten des Shakespeare-Memorials — des zu gründenen englischen Nationaltheaters. Der Titel ist dekorativ und umhüllt das temperiert amüsante, in spielerischer Laune verfaßte Gelegenheitsstück wie ein allzu schwerer samtner Mantel. Die schwarze Dame der Sonnette war Marie Fitton, eine Ehrenjungfrau am Hofe der Königin Elisabeth. Shakespeare, der das sechzehnjährige, heiße Fräulein als Vierunddreißigjähriger kennen lernte, liebte sie zwölf Jahre lang. Die Ehe mit seiner um acht Jahre älteren, ihm durch die ‚Umstände' aufgezwungenen Frau war eine Jugendeselei, die nur Bitterkeit in ihm zurückließ, aber seine hilflose Liebe zu Marie Fitton war ein tragisches Geschick: das herrische, schamlose Geschöpf war seine tiefste Lust und seine ohnmächtige Verzweiflung. So wenigstens behauptet es (und beweist es nach seiner Art) Frank Harris, der eine umfangreiche Untersuchung: ‚Der Mann Shakespeare', einen Vierakter: ‚Shakespeare und seine Liebe' und ein faszinierendes, psychologisch reiches Werk: ‚Die Frauen Shakespeares' (noch nicht in Buchform erschienen) geschrieben hat.

Shaw scheint dem schwarzhaarigen Weibchen nicht die Bedeutung zuzusprechen, die ihm Harris entdeckt hat; denn die kurze Rolle, die er Mary zuweist, zeigt sie nicht als Betrügende, sondern als Betrogene. Sie hat mit Shakespeare ein Stelldichein um Mitternacht auf der Terrasse zu Whitehall; er aber macht, bevor sein Liebchen kommt, einer andern Frau, der nicht erkannten Königin Elisabeth, den Hof. Mary Fitton, einer solchen Gegnerin, der Königin, und einem solchen König (im Reich des Wortes) gegenüber machtlos, läuft weinend ab, und Shakespeare gewinnt in seiner besten Tenormanier die Gunst der eitlen Königin zurück. Er darf sich eine Gnade erbitten und bittet um — ein staatlich subventioniertes Theater, das seine Stücke aufführen und pflegen soll . . .

Ein Gelegenheitsspiel, das auf einen Scherz hinausläuft. Auch die handgreifliche Illustrierung nachschöpferischer Arbeit, dichterischer Selektion, der Bienenart, aus unscheinbaren Feldblumen am Straßenrand Honig zu saugen, ist nur der scherzhaften Wirkung halber da. Gentle Shakespeare, der sanfte Shakespeare als Reporter, mit dem Notizblock in der Hand, der seine Umwelt — vom Palastwächter bis zur Königin — nach Rhythmus und Poesie förmlich abschnuppert, hat tatsächlich starke Heiterkeit erregt. Sil Vara

Aus der Praxis

Annahmen

Adolf Bock von Wülfingen und Marie Schramm-Macdonald: Der neue Kommandeur, Vieraktige Komödie. Dresden, Residenztheater.

Franz Molnar: Der Leibgardist, Komödie. Berlin, Kleines Theater.

Lothar Schmidt: Entgleisung, Dreiaktige Komödie. Wien, Neue Wiener Bühne.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

1\. 12. Hermann Brandau: Blumen, Vieraktiges Schauspiel. Sebnitz, Stadttheater.

Gustav Streicher: Die Nacht der Toten, Versdichtung. Graz, Stadttheater.

2\. 12. N. Dreesen: Sturmflut, Drama. Bonn, Stadttheater.

Ferdinand Wittenbauer: Der weite Blick, Lustspiel. Trier, Stadttheater.

6\. 12. Wilhelm Schmidtbonn: Der Zorn des Achilles, Dreiaktige Tragödie. Cöln, Schauspielhaus.

2) von übersetzten Dramen

Alfred Capus: Ein Engel, Dreiaktiges Lustspiel. Berlin, Kammerspiele.

3) in fremden Sprachen

Armond und Nancey: Der Zebra, Schwank. Paris, Nouveautés.

Romain Coolus: Der Rekrut der Liebe, Komödie. Paris, Athénée.

Zeitschriftenschau

Julius Bab: Das Volksstück und Anzengruber. Der neue Weg XXXIX, 48.

Carlos Droste: Madame Charles Cahier. Bühne und Welt XIII, 5.

Franz Dubitzky: Moderne Dramen als Opern. Bühne und Welt XIII, 5.

Lucia Dora Frost: Heinrich Manns Einakter. Pan I, 3.

Clemens Klein: Die Lösung des Faust-Problems. Masken VI, 14.

Max Mendheim: Das deutsche Theater vor hundert Jahren. Bühne und Welt XIII, 5.

Heinrich Stümcke: Ludwig Rellstab und die schöne Sängerin. Bühne und Welt XIII, 5.

Friedrich Weber-Robine: Die Naturerscheinungen auf der Bühne. Deutsche Bühne II, 19.

Richard Wilde: Ausländerei. Deutsche Bühne II, 19.

Karl Wolff: Zurückgeschickte Dramen. Süddeutsche Monatshefte VIII, 1.

Die Presse

Alfred Capus: Ein Engel, Lustspiel in drei Akten. Kammerspiele.

Berliner Tageblatt: Da die meisten Stücke, besonders unsre deutschen, sausend und brausend beginnen, um schließlich zu versanden, ist das Gegenteil erfreulich.

Börsencourier: Man bleibt zwar ohne alle innere Anteilnahme am Stück, aber doch nicht ganz ohne Interesse und Gewinn.

Morgenpost: Auch hier zeigt sich Capus als ein Schriftsteller, der höhere psychologische Ambitionen mit der den Parisern erträglichen, ja von ihnen verlangten Bühnenkonvention verbindet.

Lokalanzeiger: Man kann weder für die Fabel noch für die Personen des Stückes Interesse haben.

Vossische Zeitung: Man nimmt nicht viel mit aus dieser Komödie, aber man empfängt für den Moment gerade genug, um vergnügt darüber zu lächeln.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 51
22. Dezember 1910

Das ammergauer Krippenspiel / von Ludwig Speidel

Wie kann ich eine Tanne, die zu Weihnachten unsre Wohnungen ziert, betrachten, ohne zurückzudenken, von wannen sie kommt, ohne ihr gleichsam eine Wurzel zu leihen. Hinter dem Baume höre ich den Wald rauschen, und der Harzgeruch, den die grünen Nadeln sehnsüchtig ausströmen, zieht den Sinn, der doch gerade an diesem Tage an Haus und Herd haften möchte, träumerisch in die Ferne. Zuerst muß ich heuer dein gedenken, du traulicher Wienerwald, der du mir zur heißen Sommerszeit gastlichen Schatten geboten hast, und dann denke ich weit und weiter, von der Donau hinauf an die Isar, an deren Ufer bis in die Hundstage hinein so heftige Schlachten geschlagen wurden. Kunstschlachten, Dunstschlachten, auf den Brettern geliefert, nicht auf den Feldern, Schlachten aber, die, bei dem Theatersinne der Deutschen, die Gemüter lebhaft erregten und schließlich eine Erbitterung hervorriefen, die noch heute in verschiedenen Blättern und Blättchen nachzittert. Glücklicherweise liegt auch hinter München Wald und Gebirge, und damals wurde viel Wunders erzählt von dem großen Krippenspiel, genannt Passionsspiel, welches die ländliche Gemeinde von Oberammergau den Sommer 1880 hindurch allwöchentlich ins Werk zu setzen pflegte. Da der Schauplatz einladend nahe lag und ein Heraustreten aus dem schwülen münchner Dunstkreise, der sich durch wahrhaft rasende Abendgewitter vergebens abzukühlen suchte, wünschenswert war, so stellte sich der Gedanke ein, mit ein paar Freunden, dem allgemeinen Weltzug folgend, nach Oberammergau zu wallfahrten. Kaum je habe ich die ragenden Zwillingstürme der münchner Frauenkirche fröhlichern Sinnes hinter mir gelassen, als da ich, das saure Vergnügen des Gesamtgastspiels unterbrechend, an einem dumpfen Julitage dem Hochgebirge zustrebte, um nach so viel Kunst und Künstelei an dem dramatischen Naturspiel der Ammergauer die müde Seele zu laben. Nach einer unerquicklichen Eisenbahnfahrt kamen wir endlich in Murnau

an, wo schon das Umsteigen aus einem überfüllten Waggon in ein offenes Gefährt eine Wohltat war. Aus dem Knäuel der verschiedenartigsten Fahrgelegenheiten hatten wir uns rasch losgewunden, ein freundliches Gasthaus bot im Vorüberflug Speise und Trank. Wir waren in unserm Wagen lauter gute Bekannte: ein sanfter wiener Kollege semitisch-madjarischer Abkunft mit seiner lebhaften geistreichen Schwester; ein liebenswürdiger königlich bayerischer Hauptmann, der seine pfälzische Mundart so eilfertig sprach, daß die eigene Zunge kaum nachkommen konnte, und neben dem Kutscher saß ein junger Bruder Franziskaner, gleichsam ein Feldwebel im Reich der Gnade, der sich durch Heiligenbildchen bei der Dame eingeschmeichelt hatte und von seinem eigensinnigen Vorsatz, unsre Fahrgelegenheit mitzubenutzen, nicht abzubringen gewesen. Trotz geistlichen Beistandes ging die Fahrt ohne besondern Unfall vonstatten. Das Fahrzeug trug uns sachte hinein in das Hochgebirge, das immer gewaltiger aufstieg, bis wir uns selbst in die Berge verloren. Scherzworte, die zwischen Bock und Wagen, wie zwischen Himmel und Erde hin- und wiederflogen, würzten und kürzten die Zeit. Der steile ettaler Berg, der zu Fuß erstiegen sein will, war bald genommen, und gegen Abend rollten wir, die freundlichen Ufer der Amper entlang, hinunter nach dem berühmten Bildschnitzer- und Schauspielerdorfe, das wir von einem kosmopolitischen Völkergewimmel erfüllt fanden. Es war der Abend vor dem Sonntagsspiele. An ein Unterkommen, an Sitze für die nächste Vorstellung war nicht zu denken. Wir hatten einen redseligen Berliner in einer Hühnersteige einquartiert gefunden, und ein Engländer nächtigte in einem Großvaterstuhle, ein geschmeidiger Junge aus New York schlief auf einer schmalen Küchenbank. Zunächst suchten wir ein Obdach in der Nachbarschaft und sicherten uns Einlaßkarten für die Montagsvorstellung. Uns ward ein köstlicher freier Sonntag, an dem wir zu Wagen und zu Fuß durch das ammergauer Tal streiften, entzückt von der Schönheit der Landschaft, von der erquickenden sonnigen Luft und von der erstaunlichen Frische des Pflanzenwuchses. Als wir den Hollunderbusch und die Linde blühen sahen, die in der Ebene unten längst Frucht angesetzt hatten, war es uns so wunderlich zumute, als ob wir in die frühere Jahreszeit zurückgingen, und sofort dämmerte die täuschende Hoffnung auf, daß es Möglichkeit und Mittel geben könnte, die verschollenen Jugendtage noch einmal zu erleben. Doch ließ das kräftige Gefühl der Gegenwart solche empfindsame Gedanken nicht um sich greifen; wir schöpften den Tag gründlich aus, und erst um Mitternacht suchten wir das Lager auf, um der heiligen Frühe, die uns das ungeduldig erwartete Krippenspiel bringen sollte, entgegenzuschlummern.

Endlich saßen wir dem Theater gegenüber, das nach den Bergen hingestellt ist: ein Holzbau, die Bauglieder farbig hervorgehoben, mit

einem Bild im Giebelfeld. Die Bühne selbst ist in drei Schauplätze geteilt: der mittlere größere Raum mit der Aussicht auf Jerusalem, links und rechts eine schmälere Gasse mit den Häusern des römischen Landpflegers und des Hohenpriesters turmähnlich flankiert. Schon füllt sich die Gasse rechts mit allerlei Volk, das jauchzend quer durch den mittlern Raum zieht und durch die Gasse links, während der Heiland, von Hosianna umtönt, auf dem Esel reitet, auf die geräumige Vorbühne ausmündet. Der Aufzug gewährt das überzeugendste Bild einer großen Volksbewegung, die sich, durch die sinnreiche Bühneneinrichtung, bald drängt, bald erweitert, bis sie sich in voller Breite ergießt. Durch häufige und nur allzu häufige lebende Bilder nach dem alten Testament, die für das Christentum vorbildlich sein sollen, unterbrochen, rückt die Handlung nur träge vorwärts. Man gewinnt damit Zeit und Antrieb, das zweite Schauspiel, welches die Naturszenerie und das Publikum gewährt, näher zu betrachten. Tausende von Zuschauern, über deren Köpfe man hinblickt, sitzen hier mehr oder weniger unter freiem Himmel, alle schaulustig und gespannt, aber doch auch leiblichen Bedürfnissen unterworfen. Selbst nicht vor dem Bilde des Höchsten und Heiligsten schweigt, mit Homer zu reden, „die Wut des leidigen Magens". Mächtige Brottrümmer kommen zum Vorschein, schmächtige Butterbemmchen verschwinden neben ungezählten Knackwürsten und blühenden Speckseiten. Man hört Stöpsel springen und das Glucksen sich leerender Flaschen. Dazwischen Stöhnen und Schluchzen und das prosaische Nachspiel des Weinens — das Schneuzen. Man irrt aber, wenn man meint, irgend eines dieser Dinge störe die Stimmung des Zuschauers. Die Größe, die Massenhaftigkeit besitzt eine reinigende Kraft, wie ja auch das Meer nie schmutzig erscheint. Dann ist es die Gegenwart der freien Natur, die jeden kleinlichen Gedanken aus der Seele drängt. Ich sehe den Himmel über mir mit seiner ewigen Leuchte, eine vorüberziehende Wolke entlädt sich unter Blitz und Donner; dann blinken uns von den Halden die Wiesen entgegen, und weiter hinauf winkt der grüne Wald. Hier lustwandeln fröhliche Dirnen, dort recht ein Bauer das Heu zusammen; man hört die Hähne krähen und das Girren der Tauben. Und hier zwischen dem Zuschauerraum und der Bühne fliegen die Schwalben und schreien die Sperlinge. Die Natur läßt sich nicht stören durch die Meinungen und Veranstaltungen der Menschen; während dem Heiland die Nägel durch die Hand getrieben werden, suchen zwei Schmetterlinge einander zu haschen. Da mag man wohl lächelnd an das Wort des Apostels Paulus denken: „Wir wissen nicht, daß alle Kreatur sehnet sich mit uns und ängstet sich noch immerdar" — was von manchem so ausgelegt wird, daß auch die übrige Natur außer dem Menschen in das Erlösungswerk mit einbezogen sei. Die Natur aber ist eine uralte Heidin und wird eine Heidin bleiben; erst mit dem Menschen beginnt das Heilsbedürf-

nis. Da ist es nun eine wunderbare Erscheinung, und gerade Ammergau legt diesen Gedanken nahe, wie das Christentum, aus den höchsten Geistesquellen des Altertums entspringend, bis zu dem gemeinen Mann herabfließen und noch den Weihkessel der Armen und Elenden mit seinem Segen füllen konnte. Heraklits Oben und Unten, die Trennung von Leib und Seele, die platonische Lehre vom Vater und Sohne, von der Allgegenwart der Idee, die jüdisch-griechische Philosophie mit ihrer vermittelnden Tätigkeit, die universalistische Tendenz des römischen Geistes — alle diese dialektischen Verstandes- und Gemütsprozesse mußten vorhergehen, bevor die Kirche ihr Brot backen und ihren Wein schenken, bevor die Heilslehre Eingang finden konnte in die Seele und in den Mund eines deutschen Bauern. Der Logos, das Wort ist Fleisch geworden — ein Gedanke, mit dem nur wenige von den Zeitgenossen des Perikles einen Sinn hätten verbinden können, er ist ein Gemeingut unsrer Landleute und wird von den ammergauer Bildschnitzern vor aller Welt dramatisch dargestellt.

Das dramatische Evangelium der Oberammergauer, ihr Buch zum Krippenspiel, trägt den Charakter der Aufklärungszeit, in der es entstanden. Man hat in der jüngsten Zeit nach der ältesten Gestalt des ammergauer Bühnenspiels geforscht und glaubt es in einem geistlichen Spiele des Klosters Sankt Ulrich und Afra in Augsburg gefunden zu haben. Die Sprache dieses Spieles weist in das fünfzehnte Jahrhundert zurück. Das Gedicht springt auch nicht mehr aus der Quelle, sondern führt in seinem Rinnsal das getrübte Wasser und Gerölle der Jahrhunderte mit sich. Selten gewinnt es plastische Gestalt, nur wenn Maria auftritt, wird es lebendiger und wärmer. „Nun helfet mir mein Kind beklagen," ruft Maria an dem Grabe des Heilands aus; „ihr wisset ja, wie lieb sie sind!" (nämlich die Kinder.) Dieses einzige Wort wiegt das ganze Passionsspiel des augsburger Meistersingers Sebastian Wild auf, aus welchem die ältere Fassung des ammergauer Buches hervorgegangen. Hier weicht die Mutter Gottes, wahrscheinlich unter dem Einflusse der Reformation, auffallend zurück, und das Ganze ist eine handwerksmäßige Arbeit, die sich blind an den Endreimen fortgreift. Das gegenwärtige Buch der Ammergauer ist, wie gesagt, rationalistisch gefärbt und ohne volkstümliche Ader. Es fehlt der trauliche Ton, und die logischen Gelenke der Sprache treten stark hervor. „Was übrigens die Vollziehung des Urteils anbelangt," sagt beispielsweise Kaiphas, „so wird es wohl das Sicherste sein, wenn wir es beim Landpfleger durchsetzen könnten, daß er ihn zum Tode brächte — dann wären wir ohne alle Verantwortung." Oder Petrus, der aus dem Grabe des Heilands kommt, sagt zu Johannes: „Sieh selbst, wie ordentlich die Leintücher zusammengelegt sind. Alles ist im Grabe so geordnet, wie wenn jemand, der vom Schlafe aufsteht, seine Nachtkleider an den bestimmten Ort legt." Doch bringt es selbst diese nüch-

terne Bezeichnung der Dinge manchmal zu ergreifender Wirkung, wie zum Beispiel, wenn Jesus, von seiner Mutter Abschied nehmend, ausruft: „Mutter! Mutter! Für die zärtliche Liebe und mütterliche Sorgfalt, die du mir in den dreiunddreißig Jahren meines Lebens erwiesen hast, empfange den heißen Dank deines Sohnes.“ Freilich greift hier die unwiderstehlich packende Situation über das Wort hinüber. Im ganzen bekundet das Buch einen guten Sinn für wirksame Situation.

Das Anregendste am ammergauer Krippenspiel ist wohl der Schauplatz selbst, das geräumige sinnreich gegliederte Theater, welches den Schauspieler nicht unvermittelt aus der Kulisse fallen läßt und jene Volksaufzüge ermöglicht, die an Wirkung weit hinausreichen über das Spiel der einzelnen. Ein ähnliches Theater scheint dem maßlosen Grabbe vorgeschwebt zu haben, wenn er in den ‚Hundert Tagen‘ etwa vorschreibt: „Zwei Schwadronen rücken vor“. Das Volk, die Turba, wie es in den Passionsmusiken heißt, ist der große Schauspieler von Ammergau, den freilich die Meininger nicht zu fürchten haben. Ueber die einzelnen und hervorragenden unter den Schauspielern hat sich kein klares Urteil festgestellt. Die Kritiker setzten sich gewöhnlich in ein gemütliches Verhältnis zu den Spielern, und so verloren sie ihre Unbefangenheit. Sie haben mit Judas in dieselbe Schüssel getaucht, mit dem Heiland einen Schoppen getrunken und mit der Mutter Gottes unter einem Dach geschlafen. Dieser schlichte Mensch heißt es dann, welch ein Schauspieler! Nun ist es keine Frage, daß, von den Frauen abgesehen, die durchaus abscheulich spielen, manche der Mitspielenden Treffliches leisteten. Allen voran steht der Darsteller des Christus. Er ist eine schöne, männliche Erscheinung, „unnachahmlich“ gewachsen, wie eine Engländerin meinte, in allem Sichtbaren, was Gang, Stellung und Gebärde betrifft, geradezu bewunderungswürdig. Man merkt wohl den Bildschnitzer durch, und er hat sich, nach seiner eigenen Aeußerung, an Führichs Kreuzgang geschult. Wie er vor Pilatus erscheint, wie er am Kreuze hängt, das ist eine wahre Augenweide. Leider liegen seine Augen zu versteckt, und in seiner hohen Tenorlage spricht er mitten hindurch zwischen dem Schulmeister und dem Geistlichen. Außerdem ist er grimmig ernst; er hat nichts von der Ironie des Heilands, der doch, ganz Mensch und ganz Gott, die höchste Ironie darstellt. In seiner allzu passiven Haltung trägt er wesentlich bei zu der Verstimmung, die sich dem brutal mißhandelten Christus gegenüber des Zuschauers bemächtigt. Für den Gläubigen ist das Wasser auf die Mühle; wer aber dramatisch genießen will, dem ist mit einem absolut duldenden Helden nicht gedient. Alles rein Menschliche in den Situationen, wie etwa die Szene auf dem Oelberge, wird dann zum Genusse. Im ganzen leidet das ammergauer Krippenspiel an einem Hauptfehler: es ist nicht mehr Naivität und

noch nicht Kunst. In dieser schwankenden Mitte wird der Zuschauer hin und her geschaukelt.

Andre, darunter selbst Schauspieler, urteilen milder. Vielleicht wird es dem Leser angenehm sein, in diesem Zusammenhange das Urteil eines großen Schauspielers zu hören. In einem Briefwechsel, in welchem es sich um die Schauspielkunst handelte, schrieb mir Adolf Sonnenthal:

„Also meine ammergauer Eindrücke wünschen sie zu wissen? Nun, ich hatte deren, und zwar mächtige Eindrücke, die aber leider durch die oftmals in die Länge gezogene Handlung, durch das störende Spiel einzelner, wie des Judas und der Magdalena, wieder paralysiert wurden; und dennoch brachte mich der Darsteller des Christus immer wieder in die richtige Stimmung, so daß ich in der Hauptaktion, in der Kreuzigung, aufs tiefste ergriffen war und beim Verlassen des Spieles nur den einen Gedanken hatte: ob irgend ein Schauspieler die Rolle so perfekt darstellen könnte. Sprechen würde er sie unbedingt besser, aber agieren? Ich glaube nicht. Die Aktion des Abendmahles und der Tod könnten jedem großen Künstler von Beruf zur Ehre gereichen. Die Hoheit und Milde, und ich möchte sagen: die Grazie, mit welcher dieser Mensch den Jüngern die Füße wusch, hat mich geradezu in Erstaunen gesetzt. Die Inkarnation des Leidens im Ausdruck und dabei die übermenschliche Duldermiene am Kreuze, die letzten Momente, wenn ihm das Auge bricht und der Kopf schwer auf die Brust sinkt und noch mit gebrochenem Auge seine Mutter sucht — ich wüßte keinen Schauspieler, der es besser machen könnte, und daß dieser Mann eben kein Schauspieler, sondern ein einfacher Mensch und Holzschnitzer ist, das hat mir mehr als einen künstlerischen, das hat mir einen weihevollen Eindruck gemacht. Diesen Eindruck empfing ich auch beim Einzuge Christi in Jerusalem, bei der Kreuztragung, und wenn nur die andern Mitspielenden annähernd die natürliche Begabung Mayrs hätten, dann wäre der Eindruck ein allgemeiner. Man sprach zu viel davon, und Sie erwarteten ein künstlerisches Ensemble. Das ist es nicht und soll es meiner Ansicht nach auch nicht sein, wenn es wirklich eine religiöse Wirkung hervorbringen soll. Es darf nur nicht geradezu störend sein, wie Judas und Magdalena. Ich habe mir manches sogar noch naiver, noch natürlicher gewünscht. Die künstlerischen Eingriffe der münchner Künstler in den letzten Jahren haben dem Wesen der Sache offenbar geschadet; man wird dadurch hin und wieder doch an das Theater erinnert, und zwar an ein schlechtes Theater, und das ist vom Nachteil. Ihr Eindruck ist übrigens nicht vereinzelt; ich habe viele gesprochen, die Ihre Empfindung ganz und gar teilen. Vor einigen Tagen war ich in Königswart bei der Fürstin Metternich; während des Diners wird über Oberammergau gesprochen, und die

Fürstin erwartete einen Brief ihrer Tochter, der Fürstin Oettingen, die auch dem Passionsspiele beigewohnt und ihr versprochen hatte, darüber zu schreiben, denn sie selbst war nicht dort. Nach Tisch traf dieser Brief richtig ein, und die Fürstin las ihn uns vor. Im allgemeinen sprach sie nun Ihre Ansicht aus; aber eine geistreiche Bemerkung machte sie über Christus, die sehr bezeichnend ist. Sie sagte: er spielte zu demütig, comme s'il n'était pas digne d'être Jésus! Ich mußte ihr widersprechen, denn gerade die Auffassung, wenn hier von Auffassung die Rede sein kann, das rein Menschliche, hat mich diesem Gottmenschen näher gebracht und — lächeln Sie nicht, ich habe an ihn geglaubt, allerdings nur bis zu dem Moment, wo er aus dem Grabe auferstand. Hier wurde ich wieder zu sehr an die Komödie gemahnt. Ich habe noch nichts über die Einrichtung des Theaters gesagt, die fand ich geradezu sublim. Sie doch auch? Die Szene des Gerichts. Pontius auf dem Balkon, unter diesem der gefesselte Christus, zur Rechten das Volk, zur Linken die Priester, das war doch ein großartiger Eindruck. Was ließe sich auf solch einem Theater mit großen klassischen Stücken machen — etwa mit den Königsdramen oder ‚Götz'? Diese beiden Seitenbühnen sind eine geniale Erfindung. Denken Sie sich die Volksszene im ‚Julius Cäsar', in der Mitte das Forum, das Volk zu beiden Seiten, die ganze Tiefe der Bühne — es müßte hinreißend wirken. Der Chor und die Musik, die mir anfangs gefielen, wirken auf die Länge durch ihre Monotonie etwas einschläfernd; doch hat mir wieder der Chorführer, wenn Sie ihn noch im Gedächtnisse haben (und zwar der vom Zuschauer rechts), außerordentlich gefallen. Wie edel sich der Mensch bewegte, wie geschickt er immer auftrat und abging. Das ist nämlich sehr schwer, so eine breite Bühne entlang ruhig und schön zu gehen. Wenn Sie nun alle diese Einzelheiten summieren, so werden Sie es begreiflich finden, daß das Schauspiel nicht ohne Eindruck an mir vorübergehen konnte, und ich bereue es nicht einen Augenblick, dort gewesen zu sein."

Nach einer solchen Autorität in schauspielerischen Dingen kann man schon schweigen. Ohnedies wird es allzu lebendig um mich her, und auf das große Krippenspiel folgt das kleine. Ein einziges Kind ist mächtiger als ein ganzes Publikum. Eine kleine Hand führt mich zu dem flimmernden Baume hin, in welchem ein ganzer Wald von Seligkeit rauscht.

Aus einer Sammlung von ‚Weihnachtsblättern', die unter dem Titel ‚Heilige Zeiten' bei Meyer & Jessen in Berlin erscheint, und aus der dieses Blatt in diesem ammergauer Jahr am meisten interessieren wird.

Bassermanns Othello

Wenn ein Ausländer einen Othello von viel geringerer Bedeutung in Berlin gespielt hätte — welch ein Wesen wäre davon gemacht, welche Abhandlungen wären darüber verfaßt worden! Ein schlechter Brauch der deutschen Kritiker, und nicht blos der Kritiker, den deutschen Schauspieler, und nicht blos den Schauspieler, unter allen Umständen geringschätziger zu behandeln als fremdes Gewächs. Laßt den Propheten auch in seinem Vaterlande gelten! Kainz und Matkowsky bleiben als Persönlichkeiten unersetzlich. Aber wer nach Kainzens Hamlet, den Matkowsky nicht erreicht hat, und nach Matkowskys Othello, den Kainz nicht erreicht hätte, von Bassermann den Hamlet und den Othello gesehen hat, für den ist es genau so unzweifelhaft, daß beide Bassermannsche Gestaltungen an Rang jenem Hamlet und diesem Othello nicht nachstehen, wie es für ihn von vornherein selbstverständlich war, daß sie von der Art jenes Hamlet und dieses Othello grundverschieden sein würden. Bassermanns Hamlet versuche ich am Schluß eines Buches zu beschreiben, das eben erschienen ist und ‚Max Reinhardt‘ heißt. Bassermanns Othello will ich hier zu beschreiben versuchen.

Dieser Othello lehnt in der zweiten, also für ihn ersten Szene an der Mauer seines Hauses und lacht. Es ist ein breites, saftiges, gurgelndes Lachen, das nach Arglosigkeit und Treuherzigkeit klingt und gleich den ganzen Menschen gibt. Lachend spricht er auch, und es ist mehr ein Gurren als ein Sprechen. Othello, der sich sonst nur durch die Farbe seines Gesichts von den Venetianern unterscheidet, unterscheidet sich hier nicht minder durch die Farbe seines Tons von ihnen. Was sie an ihm verehren, ist, nach seiner Tapferkeit, sein Herz, und dieses Herz trägt er auf seiner Zunge, aber einer schweren Zunge. Vor dem Senat beginnt er rauh und hart und stockend. Er hilft sich selbst und seiner Rede durch naivste Gestikulation und kommt, sobald er sich verstanden fühlt, in Fluß und Feuer. Es ist so schön, weil es so selten ist, daß er bei der Enthüllung seiner Liebe niemals zu beflissen, niemals unkeusch wird; und man versteht, daß diese Liebe schnell erwidert worden ist, wenn sich ein Hauch von Zärtlichkeit und Glück, von Stolz und Adel verklärend auf Othellos Züge legt. Dies Bewußtsein seines Werts macht ihn im mindesten nicht unbescheiden. Der leise angegraute Feldherr ist ganz Güte — und ist doch, wie sich in der nächsten Szene zeigt, Tragödienheld und Mann genug, um mit einem Uebermaß von Inbrunst höchst gefährlich durchglutet zu sein. Bassermann wird

von seinem Geschmack davor bewahrt, diese Inbrunst, bei aller Primitivität des Mohren, irgendwo zu einer Brunst zu übertreiben, die die Totalität seiner Gestalt in Frage stellen würde. Die Begrüßung auf Cypern ist bei ihm nicht anstößig, sondern nur ausgiebig, rührend ausgiebig. Aber diese Inbrunst steigert sich zu Zorn und Jähzorn vor dem trunkenen Cassio, und wir spüren zum ersten Mal, wie ein Othello rasen wird, der aus seiner Bahn geworfen ist. Noch ein letztes Mal spielt er humorvoll und possierlich wie ein Pudel mit der ahnungslosen Desdemona, die für Cassio bittet: dann beginnt das Trauerspiel. Daß man die Schmerzensgewalt menschlicher Töne durch die armen Worte des kritischen Vokabulars ausdrücken könnte! „Du übst Verrat an deinem Freunde, Jago?" — darin liegt ein himmlische Unschuld. „Ich glaube, Desdemona ist mir treu" — das spricht er, in sich versunken, in blauäugigster Reinheit, aber mit einer Zuversicht, die sich erst bemühen muß, Zuversicht zu werden. Wie er sich dann in wilden Ausbrüchen befreit und immer wieder mit aller Kraft um Sittlichkeit, um Gerechtigkeit, um Selbstbeherrschung ringt: der Wechsel ist schauerlich. Aber das konnte man von Bassermann erwarten. Weniger gewiß war, ob ihm Othellos Abschied von seinem Tagewerk gelingen würde. Das ist eine Stelle von echtestem Pathos. Bassermann hat früher nicht immer echtes und falsches Pathos zu unterscheiden gewußt und manchmal mit naturalistischen Mitteln auch Reden bewältigen wollen, deren Schwung unangetastet zu lassen natürlicher gewesen wäre. Diese schwungvolle Rede nun trifft er auf eine bewundernswerte und ganz Shakespearesche Weise: jedes Wort für sich ist durchblutet und zugleich machtvoll erhöht, und die Einheit der zehn Verse ist durchkomponiert und aufgegipfelt wie von einem Meister der Rhetorik, der daneben auch noch der modernste Menschendarsteller ist. Der triumphiert wieder im vierten Akt. Othello ist gebrochen. Er hat tiefen Gram in den Mienen und bald die Weichheit, bald die Bitterkeit eines kranken Gemüts in der Stimme. Er schleicht umher, geht nicht, sondern wankt die Treppe herunter, tastet sich vom Stuhl zum Tisch und rafft sich am ehesten noch zu kaltem, ätzendem Hohn auf. „Jago, wie mord' ich ihn?" — das pflegt man besinnungslos herauszubrüllen. Bassermann spricht es langsam in der höchsten Stimmlage, und es hört sich an wie Eis. Mit ähnlich schneidender Schärfe seziert er Desdemonens Reiz, und es läuft einem über den Rücken. „Und dennoch, Jago, wie schade, wie schade!" — da hat es ihn schon wieder soweit übermannt, daß er den Kopf an Jagos treuen Busen birgt. Dies ewige Auf und Ab zwischen Weh und Wut, zwischen

Schwermut und Empörung, zwischen Lästerzüngigkeit und Anbetung: das zeichnet Bassermann mit einer Unfehlbarkeit nach, die nur dann nicht erstaunlich wäre, wenn der große Zug der Gestalt durch diese schauspielerische Akribie litte. Er leidet nirgends, und er leidet am wenigsten da, wo man Bassermann am Ende seiner physischen Kräfte geglaubt hätte: im fünften Akt. Da reckt er sich am furchtbarsten auf, um so furchtbarer, als er Shakespeares Lyrik kurz zuvor in schluchzender Zartheit nachempfunden hat. Desdemona schlummert. Noch einmal legt er in die Schilderung ihrer Schönheit alle Liebe. Noch einmal küßt er sie. Dann erdrosselt und erdolcht er sie — und erfährt, was er getan. Der Paroxysmus seiner Raserei ist in der Dichtung gegeben, und man braucht nur zu wiederholen, daß Bassermann ihm in alle Höhen und Tiefen physisch und seelisch gewachsen ist. Aber von ergreifender Schaurigkeit ist es, wie er das Herz der Toten an sein Ohr, ihren Mund an seinen Mund drückt. Dann mordet er sich selbst — und man hat eine der aufwühlendsten und erhabensten Schöpfungen erlebt, die die Schauspielkunst zu vergeben hat.

Reklame? / von Peter Altenberg

Bevor er der süßen Schönen die Hand zum Abschied reichte, besprengte er in diskreter Weise die Innenfläche seiner rechten Hand aus einer winzigen Spritzentube mit dem allerfeinsten Staub des Bärlapsamens, Lykopodium vulgare, womit man auch Neugeborene zu trocknen pflegt.

„Oh," sagte sie, „welche neue Art von Galanterie!? Das ist wirklich erstaunlich. Ich danke Ihnen!"

„Nichts zu danken! Ich tue es nicht für Sie, ich tue es nur für mich!"

Aha, dachte sie, desto zartfühlender, damit ich die Berührung seiner feuchten Handfläche nicht spüre — — —. Daß sie selbst solche haben könnte, und er sich bei aller Liebe und Anhänglichkeit nicht immer gerade beim Adieusagen die Stimmung zerstören lassen müßte, daran dachte die verwöhnte und verhätschelte Prinzessin des Lebens nicht.

Wer von beiden hatte also schließlich die feuchten Handflächen?! Oder gar beide?!

Jedesfalls erschienen sie nächstens beide mit dem herzigen Spritzentübchen, mit Lykopodium gefüllt.

Und weshalb schreibt solche Cochonnerien ein Dichter, ein sogenannter besserer Mensch?!? Vielleicht um sich seine Illusion bewahren zu können in bezug auf eine von ihm geliebte Frau!? Oder aber, weil ihm die Reklame bezahlt wurde für das herzige Spritzentübchen?!

Richtig, er bekam eine Menge anonymer Anfragen, wo es zu beziehen sei. Aber er antwortete: Nirgends, weil es nur eine Erdichtung sei — was es auch wirklich war!

Die törichte Jungfrau / von Alfred Polgar

Ueber diese Komödie von Bataille — die jetzt auch das wiener Deutsche Volkstheater gespielt hat — ist, mit Recht, schon viel Böses und Geringschätziges gesagt worden. Sie ist voll brutaler Theaterei, voll falscher Gefühls-Großartigkeit, voll cachierter Poesie. Sie ist mit irgend einem listig gefärbten Saft gefüllt, der Blut imitiert. Ihre Probleme sind höchst problematisch, zweideutig, nichtig im Kern, absichtlich falsch gesehen und schief gestellt. Das ganze Stück ist schief. Dennoch: es steht. Seine Verlogenheiten sind glänzend ausbalanciert. Eine hält der andern das Gleichgewicht, und vereint sichern sie der ganzen schiefen, künstlichen Sache eine (die Wahrscheinlichkeit höhnende) Stabilität.

Aber abgesehen von derlei technischen Schwindelkünsten: dieser Bataille, so sehr er als Schriftsteller Muskelmensch ist, Theaterathlet, Poesiefälscher, nüchternster Rechner, er ist doch mehr als nur Kulissenreißer und Publikumbetakler. Auch in seiner törichten ‚Törichten Jungfrau'. Er hat Ahnung von dichterischen Dingen. Er hat Einfälle, die nach Intuition schmecken. Es gibt in seinen Pappendeckel-Landschaften immer Stellen, wo es nach wirklicher Erde riecht. Und in den gemalten Wasserfällen seiner Beredsamkeit rauscht es manchmal wie von der natürlichen Stimme des Elements. Ob unbewußt oder Kalkül bleibt gleichgültig: jedesfalls ist er ein Fälscher, dessen Fälschungen einen Zusatz von Echtheit haben. Und seine Trug-Technik ist nicht: aus nichts etwas, sondern aus etwas künstlich-Vieles zu machen.

Da hat er in der ‚Törichten Jungfrau' dieses hocharistokratische Mädchen, das verführt wurde. (Problem!) Langes aufgeregtes Gerede der Eltern mit der Sünderin. Zweimal sagt der Vater: „Dirne!!" Man verfehmt sie, man kündigt ihr an, sie müsse ins Kloster, man zermalmt sie mit Anklage und Vorwurf. Und die erste Ruhepause im Sturm benützt sie, um (ehrlich interessiert) die Mutter zu erinnern, daß man doch heute Abend zum Souper bei Dellery geladen sei. Ich finde den Einfall sehr hübsch: diesen plötzlichen Augenaufschlag sorgloser Kindlichkeit; dieses sonnige Durchblitzen der Lebensfreude einer Achtzehnjährigen, die, trotz allem Bis-an-den-Hals-in-Katastrophe-stecken, das Geschehene im Innersten nicht so wichtig nehmen kann wie die feierlichen Alten.

Da ist die Frau des Verführers. Nach ihrer Anlage hätte das eine feine und tragische Figur werden können, wäre sie nicht, zu Zwecken der Sensationsdramatik, so derb-ordinär verzeichnet und so grell koloriert worden. Immerhin: ihr Schritt-für-Schritt-Zurückweichen vor einem unerbittlichen Schicksal (wie es das Drama zeigt),

bleibt rührend. Wie sie immer bescheidener wird, immer weniger kampflustig, wie sie (nachdem Erinnerungen an die Vergangenheit wirkungslos, das Pochen auf Forderungen der Gegenwart vergeblich geblieben) in die Möglichkeiten der Zukunft flüchtet, wie sie, nachdem die Liebe ihr entglitten, sich an die Freundschaft des geliebten Mannes zu klammern strebt, an seine Menschlichkeit, an seine Gnade, an ein Versprechen, ans Versprechen eines Versprechens, und schließlich auf ihr brennendes Herz die arme kühle Hoffnung preßt: „Vielleicht können wir einmal zusammen — altern!“ — das zieht als ein feiner goldener Faden durch die breite Hülle von dickwolliger Sentimentalität.

Das ist ein Lieblingsthema Batailles: diese Erbarmungslosigkeit der Liebe gegen den Menschen, dem sie nicht gilt oder nicht mehr gilt. Es ist, als ob die Natur für das neue Leben, für dieses Gefühl einer Verdoppelung der eignen Existenz, das sie einem menschlichen Herzen mit der Liebe eingießt, nun eine Leiche bei dem also Beschenkten gut hätte. Als ob das Spiel nur so gespielt werden dürfe wie jenes Kinderspiel: Hier setze ich eine Ziffer, dafür lösche ich dort eine aus. Und alles andre wäre Lüge und falsches Spiel. Davon spricht Bataille zu oft (unter anderm auch, sehr schön, in der ‚Nackten Frau‘). Davon muß er sein ehrlich Teil erlebt und empfunden haben. Immer wieder beschäftigt ihn das: diese schrecklich sinnlose Anstrengung, die Herzensnot um ein geliebtes Wesen als Werbemittel auszuspielen, diese fanatische Erkenntnis (zu der man stets erst kommt, wenn es zu spät), daß Leiden um einen geliebten Menschen nur den Effekt hat, ihn noch weiter abrücken zu machen; daß jede Träne, die man um ihn weint, nur das Meer vergrößern hilft, das von ihm scheidet.

Noch eines habe ich dem spekulativen Stückemacher Bataille nachzurühmen: seine Kunst, einfachste Einfachheiten als Pointe zu bringen; dies: Carmen, je suis une chose à toi! als höchster Ton einer wild bewegten Gefühlsskala. Das ist eine seit jeher geübte Technik der französischen Dramatiker: Gipfelpunkte der Handlung mit den simpelsten Worten zu krönen, aus dem verworren emporstrebenden Gestrüpp leidenschaftlicher Debatten plötzlich ein ganz schlicht geformtes, empfindungssattes Sätzchen als Blüte aufsprießen zu machen. (Gleichsam ein direktester Bote von der Debatte Wurzel.) Zur Farbe und Fülle vorausgegangener rhetorischer Exzesse bildet dann solch ein asketischkarg formulierter Gefühlsausdruck den allerwirkungsvollsten Gegensatz, trifft, wie gesagt, mit der Kraft einer Pointe. So, zum Beispiel, hier am Ende des dritten Aktes. Die Frau des Verführers hat alles versucht, ihn sich zurückzugewinnen. Vergeblich. Immer kleiner und kleiner wurde sie, ganz winzig schon, bereit, in das trübe Mauseloch der Resignation zu kriechen. Dann scheiden sie von einander. Und nun, allein auf der Bühne, mit einem Blick nach der Tür, durch die er gegangen, sagt sie nur dies: „Wie ich ihn liebe!“

Freilich, man muß das von Fräulein Marberg hören: Unvergeßlich. Sie spielt die ganze schwierige Rolle mit vollendeter Delikatesse, so intensiv im Empfinden, so zart im Ausdruck, so stark in den paar Momenten der schmerzlichen Ekstase. Aber ihr Bestes ist jener kleine Satz: „Wie ich ihn liebe!“ Wie blutend klingen die Worte in ihrem Munde. Und so vieles pocht in ihnen: das Stöhnen eines gemordeten Herzens, die finstere Angst vor etwas riesenhaft-, gespenstisch-Ueberwältigendem, das martervolle Wissen, unentrinnbar verloren zu sein, die Qual der völligen Ohnmacht. Ich möchte sagen: die Stimme der Marberg hatte hier etwas in den Abgrund Starrendes. Und man empfand dieses Abgrunds ganze Schwärze und Tiefe.

Das junge Opfer spielt Fräulein Hedwig Reinau. Anfangs unübertrefflich gut, entzückend im Ausdruck trotziger Naivität. Später mischten sich konventionellere Töne drein, und die zuwidern Deklamationen des letzten Aktes sind ja überhaupt kaum vor Lächerlichkeit zu retten. Doch drang auch hier manchmal ein Schimmer vertiefter Empfindung, ein Hauch keuscher Melancholie durch, ein zarter, visionärer Herzenston, der wünschen ließ, das Fräulein einmal im Werk eines Dichters beschäftigt zu sehen.

Eloessers Kleist / von Rudolf Kurtz

Eine Kleist-Biographie zu schreiben, bedeutet: Schutt abtragen. Es gilt, eine Legendengestalt zu demolieren, die sangesfreudige Geschichtsschreiber erdichtet haben. Kleists Standbild ist durch soviel Gips entstellt, daß rauchende Salpetersäure das geeignete Forschungsmittel ist. Wer nur über lyrische Einfühlung verfügt und seinen schönen Tenor bewundern lassen will, mag sich an andre Probleme halten: eine Kleist-Biographie ist zur Zeit vor allem eine Frage des Aufrisses. Also eine schwer erkennbare, undankbare Arbeit.

*

Eine kritische Darstellung Kleists bedroht schon das Gleichgewicht rein wissenschaftlich gerichteter Gehirne. Wieviel mehr ein gefühlsbedürftiges Publikum, dessen Vorstellung vom Dichter durch das Sentiment bestimmt wird. Der Historiker wird gezwungen, seine Ausführungen in eine dicke Schicht von Belegen zu betten: der Erfolg ist ein schöner kompendiöser Foliant, dessen tausend Seiten jeden Leser in die Flucht schlagen. Es muß also versucht werden, die innere Wahrscheinlichkeit der Darstellung so stark zum Ausdruck zu bringen, daß der Leser gefühlsmäßig mitgerissen wird. Nur so, wenn man die Vorurteile durch tiefere Kräfte im Leser überrumpelt, ist es vielleicht möglich, heut über Kleist in einem populären Format abzuhandeln. Ich wüßte sonst nicht, wer mir auf mein Wort glauben sollte, daß der junge

Kleist etwa weniger einem leierschwingenden Apollo als einem reisenden Schulamtskandidaten gleicht.

*

Arthur Eloesser hat diese Stellung zu seinem Problem gefunden. Es ist charakteristisch, daß in seiner Arbeit der Aufstieg des jungen Kleist — wissenschaftlich der rätselvollste Ausschnitt seines Lebens — sich zu einer durchsichtigen organischen Einheit geklärt hat. Ich will nicht sagen, daß Eloesser alle Lebensäußerungen des jungen Kleist widerspruchslos einem höhern Begriff unterzuordnen vermocht hat. Aber eine so tiefe Empfindung für die Besonderheit des Typus, für die gewaltsam in seinem Gehirn eingepreßte Denkvorrichtung — gegen die Kleist im ewigen Kampfe liegt — hat niemand bisher aufgebracht. Fast die gesamte Kleist-Literatur — ein paar Ausnahmen gelten natürlich — bemüht sich, diese Denkvorrichtung als etwas Dionysisches zu interpretieren.

*

Eloesser verwechselt den jungen Kleist nicht mit dem jungen Goethe. Man begreift gar nicht, wie wohl diese Selbstverständlichkeit einem Menschen tut, dessen Tagewerk keinesweg fern der Kleist-Literatur verläuft. Eloesser hat den Stilinstinkt, um nicht Lebensäußerungen, die auf Nicolai hinweisen, durch Schillerschen Idealismus umzufärben. Es ist erstaunlich, wie unvermittelt seine Arbeit neben den üblichen Kleist-Biographien steht, obschon auch in seiner Beleuchtung manches Blecherne goldig schimmert. (Uebrigens ist Blech kein Werturteil, sondern eine Feststellung: es wird erst zu einem solchen, wenn man es konstant als Edelmetall zu verschleißen sucht.) Ich will nicht einmal sagen, daß die einzelnen Tatsachen unbekannt seien, oder daß Eloesser seine Darstellung durch neu erforschtes wissenschaftliches Material dirigiert: aber die Zusammenfassung, die Ausformung des Standbildes aus dem Material wirkt mit einer solchen Lebensfähigkeit, daß dieses Kleist-Buch genau eine Grenze zwischen alter und neuer Forschung bezeichnet. Es verdichtet ein Verhalten, das, ohne vom Ueberkommenen ganz entlastet zu sein, sich mit dem Herzen im neuen Land bewegt.

*

Kleists erotische Beziehungen werden meist durch Schillers Jüngling am Bache interpretiert. Auf sehr dürre Bäche setzt man glitzernde Fettaugen auf. Eloesser nimmt hier eine meines Erachtens endgültige Stellung ein. Er läßt sowohl der Liebe ihr Recht, als Kleists Wunsch, verliebt zu sein. Und aus eben dieser Einsicht heraus spielen die Angebeteten eine sehr bedeutungslose Rolle.

*

Die Zeit jenseits der Lehrjahre ist relativ knapper behandelt. Mit Recht, durchaus mit Recht. Unmittelbare Dokumente liegen wenig

vor: und was die Forschung bisher nicht aufgeklärt hat, verlangt Flaschenzüge, um aus dem Schutt emporgehoben zu werden. Die aesthetische Einfühlungsgabe, der gut geleitete Scharfsinn ist in dieser Situation wirkungslos. Aber die Grundtatsachen, die Kleists Schicksal den Weg bereiten, sind mit ruhiger Sicherheit dargestellt. Auch für diese Epoche lagen die richtunggebenden Werte nicht fern: es war vielmehr der Mangel an dichterischer Erfahrung, an Kenntnis des aesthetischen Menschen, der den Blick über sie hinweggleiten ließ. Und oft waren es solche Merkmale, die als Stigmata der Décadence den Zeitgenossen in jäher Entfernung hielten.

*

Mit einer reizvollen Ueberlegenheit weist Eloesser die Fanatiker ab, die Kleist gewaltsam auf ihr Bild des normalen Zeitgenossen bringen wollen. Er weiß, daß der Dichter auf zugespitzte Reize mit einem breiten Echo antworten muß. Er kennt den Grübler, der in unruhiger Selbstbespiegelung von der heitern Ruhe seligen Vegetierens träumt. Er weiß von den Entzückungen der Melancholie, von ihrem feurigen Gegenbild, das sie gleichsam in sich aufgelöst hat. Und es fehlt eigentlich nur noch der Name Sören Kierkegaards, um einen Akkord anzuschlagen, in dem Kleists Seele ganz aufgegangen wäre: Selig in Schwermut . . .

*

Selig in Schwermut. Unwillkürlich gesellt sich zu unserm Gefühl die Farbe von Kleists unvergleichlichen schönen Todesbriefen, die nur noch in ein paar Briefen des späten Nietzsche eine Analogie haben. Und von diesem Seelenzustand aus deutet sich Kleists Verhältnis zum Tode, das Eloesser mit empfänglicher Seele aufgenommen hat. Was steifern, leblosern Gehirnen gleichsam von außen als ein mehr oder weniger bedenkliches Spiel mit dem Tod erschien, vertieft sich zu mystischer Bedeutsamkeit: nun überstrahlt ein schwarzes Gestirn die heroische Landschaft dieses Lebens. Man spürt, daß der Tod sich diesem Dasein verschwistern muß wie der Atemzug der belasteten Brust — unter Entbindung einer grenzenlosen Lust.

*

Aber über die Reinigung der Einzelinhalte hinaus ist die Synthese bemerkenswert, die Ordnung, in der sich die Teile zu einer Einheit zusammenschließen. Es ist Gestaltung in diesem Buch. Und ihr entspricht eine stilistische Kraft, die mich einfach überrascht hat. Man hat den Eindruck, als ob etwas zur Reife gediehen sei und sich nun selbstverständlich und gelassen öffne. Viel Erfahrung gibt diesem Stil eine eigentümliche Beweglichkeit: seine Schwingungen greifen weit in das praktische Leben hinein. Eine ruhevolle Skepsis, die die Dinge an ihrer Erdschwere bemißt, läßt den Begebnissen ein Echo des täglichen Lebens. Gewiß hat das alles etwas Novellistisches, und eine rein wissenschaft-

liche Absicht würde dieses sanft wallende Vorstellungsleben vielleicht ersticken: aber in dem begrenzten Rahmen ist ein Werk gestaltet, dessen lichter Schein keine Trübung befleckt.

*

Als wissenschaftliche Arbeit stabilisiert Eloessers Arbeit eine Grenze. Obschon er mit ganzem Herzen in neuem Land ist, läßt sich selbst dieser erfahrene Psychologe mitunter auf toten Gleisen vorwärtstreiben. Noch immer ist Kleist ein lebenslustiger eleganter Offizier. Noch immer wird sein Grundverhältnis zu den Dingen durch seinen frankfurter Lehrer bestimmt. Nicht dauernd besitzt Eloesser die schwere Enthaltsamkeit, Kleists Worten weniger als seinem Charakter zu glauben. Und vielleicht aus dem gleichen Motiv erhebt sich Kleist so stark als die Zentralsonne seines Werkes, daß neben ihm Menschen und Landschaft glanzlos und anonym erscheinen.

*

Dem Tempel-Verlag ist nunmehr der Dank für eine untadelige Ausgabe des Werkes Heinrichs von Kleist auszusprechen. Vor allem für diese Biographie, die in einer prachtvollen Form enthält, was heute in diesem Format über Kleist zu sagen möglich ist. Wohl hat das Format feinere Furchungen im Schatten der stärker herausgearbeiteten aufbauenden Züge versinken lassen: aber um der energischen Hand willen, die keinen Zug verfehlt hat, will ich diese Biographie Kennern und Laien dringend empfohlen haben. Eloesser hat einem im Nebel eines fanatischen Lyrismus verschwimmenden Standbild seine Physiognomie wiedergegeben.

Der Dichter und seine Zeit / von Egon Friedell

Der Nutzwert des Dichters

Welchen Zweck haben denn eigentlich jene abstrusen Organismen, die von Zeit zu Zeit in der Entwicklung unsrer Spezies hervortreten, diese Dichter? Sollen wir uns damit zufrieden geben, zu sagen, sie seien mysteriöse, wandelnde Paradoxe? Sie haben gelebt, sie leben noch, und alles Lebendige hat einen Sinn. Sie bewegen sich abseits vom realen Dasein, das ist unleugbar; aber auch hierbei dürfen wir nicht stehen bleiben. Das ganze Leben ist eine große Oekonomie, wir können dem Dichter keine Sonderstellung einräumen. Wozu können wir ihn gebrauchen? Was ist sein praktischer, handlicher Nutzwert?

Wir haben uns daran gewöhnt, diese Frage an alles zu stellen, und es ist nicht einzusehen, warum darin von vornherein etwas Banausisches und Triviales liegen soll. Jedes Ding steht innerhalb der

Weltbewegung und bildet eine ihrer Komponenten; folglich hat es eine Funktion, folglich hat es einen Nutzen. Zudem ist es gerade bei der Kunst für jedermann offen ersichtlich, daß sie kein Luxusartikel ist, sondern etwas eminent Praktisches, vielleicht die praktischste Sache von der Welt. Zunächst ist jede Dichtung der Niederschlag einer ganzen Menge genauer persönlicher Beobachtungen, die ein bestimmter, zum Beobachten besonders geeigneter Mensch gemacht hat, und die er den andern Menschen anbietet, um ihnen dieselben mühevollen und schwierigen Erfahrungen zu ersparen oder ihnen zu ermöglichen, daß sie sie auf einem leichtern und konzisern Wege erreichen: alle Dichtung ist abgekürzte Empirie, sie erfüllt einen vereinfachenden ökonomisierenden Zweck, genau wie jede andre Erfahrungswissenschaft. Sodann: sie ist gar nicht etwa eine Art Ueberschuß und Ueberfluß im menschlichen Dasein, denn wenn sie das wäre, so könnte ich sie ja entbehren. Ich kann sie aber nicht entbehren, wie etwa das Kunsthandwerk. Einen persischen Teppich, eine englische Krawatte, eine japanische Stickerei kann ich haben oder nicht haben: es macht in der Dynamik meines Lebens nichts aus, ob diese Dinge mich umgeben oder nicht — das heißt: wenn ich kein Snob bin. Aber bei meinem Dichter habe ich keine Wahl, den muß ich unbedingt haben, und so lange ich ihn nicht gefunden habe, ist meine Seele unterernährt und leidet gleichsam an ‚chronischer Dispnoë'. Kaum habe ich diesen Menschen, der alles ausspricht, was ich brauche, so strömt plötzlich neuer Sauerstoff in meinen geistigen Organismus, die Blutzirkulation reguliert sich, die Dispnoë verschwindet, und ich bin gesund. So geht es nicht blos dem Einzelnen, sondern ganzen Zeitaltern. Ein Zeitalter, das nicht seinen Dichter findet, ist pathologisch. Wenn Dichtungen Luxusartikel sind, dann ist frische Luft auch einer. Fragen wir also getrost nach ihrem Nutzen.

Kultur ist Reichtum an Problemen

Woran messen wir die Macht und Höhe einer bestimmten Kultur? Keineswegs an ihren sogenannten ‚positiven Errungenschaften'; an ihren ‚Wahrheiten' und kompakten Erkenntnissen. Dies ist es, was man etwa ihren Fundus nennen könnte; es repräsentiert nur Materialwert und sonst nichts. Wonach wir bei ihrer Bewertung fragen, das ist die Intensität ihres geistigen Stoffwechsels, ihr Vorrat an lebendigen Energien. Wie die physische Leistungsfähigkeit eines Menschen nicht von seinem Leibesumfang abhängt, sondern von der Kraft und Schnelligkeit seiner Bewegungen, so wird auch die Lebenskraft einer Zeitseele von nichts anderm bestimmt als von ihrer Beweglichkeit und Elastizität, von der innern Verschiebbarkeit ihrer Teile, von der Labilität ihres Gleichgewichts, kurzum: von ihrem Reichtum an Problemen. Hier liegt das eigentliche Gebiet geistiger Produktivität. Der

Fortschritt des Menschen besteht in der Zunahme seines problematischen Charakters. Je polychromer die Ideale einer Zeit sind, je dehnbarer ihre Werte, desto vergeistigter erscheint sie uns.

Gewisse Menschen und Menschengruppen schmecken fade, gleich chemisch reinem Wasser. Was hilft es uns, daß der Kenner uns versichert, hier sei Wasser, dieser Lebensquell in seiner edelsten, geläutertsten Form, in seiner Idee gleichsam; nichts sei mehr da als reines H und reines O. Wir mögen es doch nicht trinken. Lieber noch halten wir die Hand unter die Dachtraufe. Und ebenso geht es uns mit Leuten, die nur die allgemeinen Bestandteile des Menschen haben und nichts weiter. Sie sind uns eben zu destilliert, zu ‚abgeklärt', wie wir höflich umschreibend sagen; in Wirklichkeit aber meinen wir damit ganz einfach, daß sie ungenießbar sind. Sie sind ohne Farbe, Geschmack und Nährwert, sie haben keine Salze und keinen Erdgehalt. Dasselbe gilt von ganzen Zeitaltern; sie sind nichts Lebendiges, keine Quellen; alles ist aus ihnen herausgeschlämmt, herausgedampft; es fehlt ihnen an scharfen Säuren und bittern, unlöslichen Bestandteilen: an Problemen.

Dies ist der Grund, warum die religiösen und künstlerischen Kulturen auf die Nachwelt kommen; und warum rein wissenschaftliche Zeitalter nur vorübergehende Vitalität besitzen. Der Mann der Wissenschaft verbessert die allgemeine Oekonomie des Daseins; er entdeckt einige neue Gesetze, die geeignet sind, die Gleichung unsers Lebens ein bischen zu vereinfachen; er macht den Planeten zu einem komfortablern und weniger strapaziösen Aufenthalt; aber wir nehmen seine Gaben hin wie Brot und Aepfel, mit einer gewissen animalischen Genugtuung, jedoch ohne in eine höhere Geistesverfassung zu geraten und den Antrieb zu eigener Seelentätigkeit zu empfangen. Die reellen Resultate des menschlichen Geistes, seine Funde und Treffer, ob es nun Entdeckungen im Gebiet des Geistes oder Erfindungen im Reich der Materie sind, enthalten nichts Tonisierendes, nichts, was unser Eigenleben steigert. Wir „legen sie uns zu": unsre Berührung mit ihnen ist der Vorgang einer reinen Addition, nicht einer Multiplikation oder Potenzierung. Jene andern Zeitläufte aber, die die Maschine des Lebens keineswegs vervollkommnet, sondern die eher einige Schrauben daran zerbrochen haben, die sich darauf beschränkten, die an sich schon zweideutige Angelegenheit des Daseins noch mehr zu verwickeln und das sichere Lebensgefühl, auf dem der Mensch von Natur ruht, zu erschüttern, haben dennoch immer über ein geheimnisvolles, geistiges Energiekapital verfügt; sie sind wie Wein, der unsre Moleküle zwingt, in lebhaftere Schwingungen zu geraten, neue Blutwellen zum Kopfe führt und unsern gesamten Kreislauf beschleunigt.

Die Griechen mit ihren Mysterien und Dionysien, ihrer Verwirrung in Staat und Religion, ihrer seltsam narkotisierenden und

beirrenden Dichtung und Philosophie, deren ganze Geschichte nichts ist als ein ununterbrochenes geistiges Erdbeben, sie waren das problematische Volk par excellence, sie haben nur Schleier über das Rätsel des Daseins geworfen und den Himmel mit ihren beängstigenden Fragen verdüstert, und doch gehen sie unzerstört durch die Geschichte, jedem Jahrhundert ein neues Antlitz zeigend; und obgleich es wahrscheinlich unmöglich ist, zu erfahren, wer sie wirklich waren, so ist doch über kein Volk der Welt so viel gedacht und nachgedacht worden. Oder gerade darum. Wenn wir der historischen Forschung nachgehen, so müssen wir annehmen, daß sie ein Volk von scholastischen Freidenkern, lebenstrotzenden Décadents, sonnigen Pessimisten, harmonischen Neurasthenikern, skrupellosen Moralisten und weltabgewandten Wirklichkeitsmenschen waren. In Wahrheit sind dies aber gar keine Widersprüche. Der wirkliche Sachverhalt ist der. Wer die Griechen waren, sagen uns alle diese Auffassungen nicht, oder doch nur sehr einseitig; aber wer und welcher Art die Auffassenden waren, das erzählen sie uns sehr genau: nämlich das Mittelalter scholastisch, die Renaissance sinnlich, die Aufklärung moralistisch, Goethe harmonisch und unsre Zeit neurasthenisch. Ob die Griechen ‚Heiden' waren in unserm Sinne, wer kann das bestimmt behaupten? Aber daß es die Menschen der Renaissance waren, das ist ganz ausgemacht. Von den Griechen können wir nur eines mit Sicherheit aussagen: daß sie problematisch waren. Das heißt: ihre Kultur hatte einen so großen geistigen Ausdehnungskoeffizienten, daß sie sich über alle Zeiten verbreiten konnte.

Das Christentum hat das Leben zu einer Tatsache der Mystik gemacht oder, wenn man will, zu einer puren Mystifikation, aber es hat immer wieder durch seine Problematik die Menschen hypnotisiert. Die italienische Renaissance war ein Zeitalter von anarchischer Geistesverfassung, das nichts mehr glaubte und noch nichts wußte, und dennoch haben wir das Gefühl, daß das Leben damals schön, reichhaltig und kraftvoll gewesen sein muß. Shakespeare trat nicht mit dem Anspruch auf, den Menschen zu ergründen, sondern seine Unergründlichkeit zu erweisen. Racine und Corneille haben eine höchst saubere und durchsichtige Psychologie getrieben, die den Menschen seine Leidenschaften hinreichend erklärt; infolgedessen sind sie von so trostloser Langweiligkeit. Die deutsche ‚Aufklärung', in ihrer Sucht, über alles Vernunft, Logik und Tugend zu verbreiten, hat über nichts aufgeklärt; es sei denn über ihre prinzipielle Unfähigkeit, etwas aufzuklären. Der Pegel der Kultur steht am tiefsten, wenn sie am eindeutigsten ist. Aegyptizismus und Chinesentum — zwei ganz unproblematische Kulturen — sind für uns überhaupt nicht vorhanden. Skeptiker wie Lichtenberg, Montaigne oder Nietzsche sind die Lieblinge des modernen Lesers, und vom ganzen Mittelalter ist nichts übrig geblieben als ein paar mystische Schriften. Skeptizismus und Mystik haben allein das Privileg auf Unsterblichkeit.

Wird man nach alledem sagen dürfen, die Lebensfähigkeit einer Kultur sei bestimmt durch die Zahl ihrer ‚aufbauenden Elemente'? Im Gegenteil. Die ganze Entwicklungsfähigkeit und fortschreitende Kraft, die ganze Gesundheit des Menschengeschlechts hängt ab von der Menge geistigen Dynamits, der ihm zur Verfügung steht. Aller Fortschritt zersetzt, trennt, löst auf, zersplittert kompakte Solidaritäten, zerreißt althergebrachte Zusammenhänge, zerstört, sprengt in die Luft. Die Seele des Menschen, die einmal eine war, wird immer unübersichtlicher, zerlegt sich zunehmend in immer zahlreichere Bestandteile; wir dürfen heute schon sagen, daß mehr als zwei Seelen in unsrer Brust wohnen. Aber damit hat sie sich auch vervielfältigt. Wir vermögen abschließende Finanzen zu ziehen, und unsre Erfahrung und Erkenntnis ist hierzu sogar berufen; aber wir fühlen dennoch instiktiv, daß der eigentliche Beruf unsers Geistes irgendwo anders liegt. Daher vermag uns alles völlig Positive wenig zu sagen, und eine Zeit, die möglichst viele Probleme gestellt hat, scheint uns immer größer als eine, die möglichst viele gelöst hat. (Schluß folgt)

Versailles / von Albert Samain

1

Versailles — warum Erinnern deiner zehrt
So tief in diesen welken Dämmerstunden?
Fast sind des Sommers Gluten hingeschwunden,
Und sieh — er beugt sich zu uns hin, verjährt.

Nun möcht ich, daß ein stiller Tag mir zeigt
Dein graugrün Wasser laubberieselt wieder,
Und atmen, sinkt ein Tag mildgolden nieder,
Den Reiz, so rührend, wenn das Jahr sich neigt.

Pausbäckige Tritonen, Taxusschnitt,
Gärten, die Ludwig niemals mehr betritt,
Der Helme und der Federn pomphaft Recken.

Wie eine Lilie stirbst du, hold und sacht,
Es fließt erschöpft am morschen Rand der Becken
Dein Wasser sanft — wie Schluchzen in der Nacht.

2

Weltton. Der heitre Ton vergangner Etikette,
Die hohe Förmlichkeit. Verbeugen jeder Art.
Créqui, Fronsac, ein Klang wie Schillerseide zart,
Die Fürstenhände deckt die Valencienne-Manschette.

Und königliche Hand verweilt auf dem Spinette,
Und vor dem Herrn Dauphin des Bischofs kirchlich Lied;

Gebärden anmutleicht und Herzen von Biskuit,
Und Oesterreichs Grazie wiegt sich in dem Menuette.

Blaublutprinzessen, prunkgezierte Seelen, die
Nun schon jahrhundertlang verzärtelt reinste Sippe,
Sèvre-Marquis und Herrn, beflittert mit Esprit.

All eine Welt galant, kühn, toll, erlesener Art,
Der feine Degen ruht! Und blumengleich bewahrt
Sie stets dies Lächeln todverachtend auf der Lippe.

3

Entflohne Zauber sind bei meinem Schritt erwacht . . .
Seele der meißner Kunst, die spiegelt, was vergangen . . .
Hier saß die Königin, sich fächelnd, traumbefangen,
Und hat Zemirens Vers gelauscht in warmer Nacht.

O Traum von Puder, Mouche und von der Reifrocktracht —
Altfrankreichs Atem ists, den hier die Dinge fächeln,
Noch leichter als ein Duft und reizend wie ein Lächeln,
Und stets der Hauch vom Buchs, durchdringend angefacht.

Doch was mein Herz ergreift mit endlosem Umfassen:
Dies große Trianon, so königlich verlassen,
Wenn Gold sein Sterben hüllt in langer Dämmerung Strahl.

Und dieser öde Platz, da nun der Herbst die langen,
Braunroten Haare läßt in Träumen niederhangen,
Wo göttlich trauervoll hinflutet der Kanal.

4

Die Grazien haben nun Vertumnens Hain verlassen.
Der Schatten, der von Marmorbild zu Marmor bangt,
Und mit dem schönen Arm der Sehnsucht tastend langt,
Ach! ist im Trauerkleid der Geist der alten Rassen.

Paläste, Horizont und Krönung der Terrassen!
Von euern Reizen auch fließt es durch unser Blut,
Dies macht unsäglich schön euch, wenn von Abendglut
Den großen Widerschein die Fenster leuchtend fassen.

O Gloria, deren Schmuck so lange ihr geweiht!
Goldabende. Das Sprühn der Seelen unterm Lüster.
Versailles! Schon aber häuft die Nacht ihr schweres Düster.

Es krampft mein Herz sich jäh, denn ich vernahm im Lauschen,
Gleich finsterm Sturmgerät am Mauerwerk der Zeit,
Immer im Schatten hin dies große dumpfe Rauschen.

Uebersetzt von Lucy Abels

Rundschau

Die Waldoff

Berlin wird immer schöner; weil es, trotz Scheffler und Kirschner, immer mehr es selbst wird. Wenn eine Weltstadt stark genug ist, ihr Tagesleben, ihre Tagesbedürfnisse zu einzelnen klaren Kristallen zu läutern, so muß Zukunft in ihr stecken, gewaltige Gegenwart auf Jahrhunderte. Eine Stadt, die Wertheim, Kempinski und die B. Z. am Mittag erzeugt, und die einen tanzenden Stern wie Claire Waldoff geboren hat, ist auf dem besten Wege, ihr buntwirbelndes Chaos zu charakteristischer Schönheit zu formen.

In eine Reihe mit dem Wein-, dem Warenhaus und der Zeitung, die raffiniert für die Stunde und noch raffinierter für die besten und schlechtesten Instinkte des Berliners errechnet ist, gehört unbedingt Claire Waldoff. Sie wird, sie muß eines der Wahrzeichen von Berlin, des Berlins von heute, werden. Wie die Guilbert es einst für Paris war. Wenn sich Claire erst Kläre nennt — allerdings ist die Exotomanie auch wieder durchaus charakteristisch für Stadt und Leute; aber sie läßt mehr und mehr nach — wird sie die Yvette von Berlin sein.

Sie sieht aus und bewegt sich wie eine ins Tingeltangelsächsische übersetzte Eysoldt. Wenn die Eysoldt den Kopf eines Knaben hat, so hat die Waldoff den eines Embryos; der tierisch-graziöse Gang von Reinhardts Lulu wird beim Star des Lindencabarets zum fast grotesken Trippeln. Wirkt die Eysoldt eher slavisch als deutsch, so hat die Waldoff etwas Englisch-Amerikanisches; sie erinnert an londoner music-hall-girls und zugleich an gewisse Illustrationsspäße aus dem New York Herald; und nicht selten taucht mitten in ihrem urberlinischen Text ein Ton auf, den sie nur aus Niggersongs haben kann.

Gerade das ist ja der jüngste, der zukunftsträchtige Einschlag im Neuberlinischen: das Amerikanische, das Hyperbolische. Mögen Museumsdirektoren und alte Mütterchen dem Jettchen-Gebert-Berlin nachflennen, das am Brandenburger Tor zu Ende ging und in dem Franz Krüger seine sauberen Porträts stichelte; wir, Zeitgenossen von Johannes V. Jensen, wir wollen uns unsers Kurfürstendamm und unsers Heinrich Zille freuen. W. und O., Mondaine und Masseuse, niemals nebeneinander, immer ineinander gewachsen: das ist die Waldoff.

Wenn sie mit ihrer unschönen, unreinen, meist überhellen Stimme und mit einem skeptischen Augenaufschlag von unnachahmlicher Impertinenz den Refrain: „Ne du—ste Stadt is ma—in Bechlin" hinlegt, dann schlagen gewiß die Herzen der internationalen ‚Schieber' am höchsten; aber ich möchte den berliner Bankdirektor oder Beamten sehen, der hier ernst bliebe. Oder wenn sie, mit kreischenden Ritardandi und Crescendi, die gar nicht zu schreiben und zu beschreiben sind, anstimmt:

Wenn da Bchäutjam mit da Bchaut
so mank de Felda jeht,
wenn da Weizen iewa Meta uff
de Felda steht,

denn is Alt und Junk
mächtich uff'm Sprunk . . ."
so dürfen nicht blos die Damen, die aus Bar und Casino kommen, ohne Erröten auflachen, sondern auch feine Frauen aus grunewälder Boudoirs können ihr Verständnis durch ein Lächeln kundgeben und höchstens durch ein leichtes Senken des Kopfes andeuten, daß ihnen derlei, als ausgesprochenes Wort, etwas ungewohnt ist. Denn auch ihr Innerstes wird da gesagt, und die kleine Sängerin auf dem Podium, mit dem ulkigen Poiretmützchen über dem rostroten Haar, repräsentiert auch ihr Wesen. Wenn sie aber das Couplet singt von dem Kind, das in Niederschönweide „bestellt und nich abjeholt" „unterm Appelbaum" liegt, und mit dem der Storch Herrn Lehmann „vakohlt" hat — wenn sie das singt, so meint man, ganz Berlin muß hinter einem losplatzen, und man denkt an Zeiten, in denen das tosende Gelächter einer ganzen Stadt über ein Lied, eine Strophe, ein Wort zum Himmel aufstieg.

Und man wünscht Berlin einen ebenbürtigen Aristophanes; einen Dichter, der in seiner Seele die tiefe Gespaltenheit des modernen Lebens, wie alles Lebens überhaupt, fühle und die Kraft habe, sich und sein Volk in einem göttlichen Lachen davon zu erlösen. Aber bis er kommt, wollen wir uns über uns selbst ergötzen in Claire Waldoff. Harry Kahn

Der Zorn des Achilles

Die letzte tragische Situation, die Schmidtbonn stets umreißt, ist die Konstellation: Einer gegen alle, alle gegen einen. Es sind Tragödien des Eigensinns, wenn man will, Tragödien des Nicht-anders-können. Alle diese Schmidtbonnschen Gestalten haben ein zähes, unerbittliches Bauernherz in ihrer Brust; was gegen dieses zähe, unbestechliche Herz ist, das wird besiegt, mag es heißen, wie es will. Es ist wie bei Kleist, aber um einen Grad ziviler. Die Kleistschen Helden sind alle von dem lässigen Reichtum königlicher Menschen; sie haben etwas Shakespearisches in ihrer Freiheit, ihrer Eleganz, ihrer Ueberfülle, sie haben etwas Strahlendes, so sehr es verbraucht ist, das zu sagen. Schmidtbonns Figuren sind enger, rustikaler — westfälischer. Sie sind so, wie die westfälischen Holzschnitzer Christus und die Madonna schnitzten, mit ehrlichstem Gefühl gefüllt; aber von einer gewissen Distanz dieses Gefühls zu dem dargestellten Vorwand.

Eine westfälische Bildschnitzergruppe war der ‚Graf von Gleichen', der bis zum Eigensinnigsten zugespitzte Glückswille des heimgekehrten Kreuzritters. Ein Stück Bildschnitzkunst ist auch dieser ‚Zorn des Achilles' geworden. Es ist die Projektion des zähen, eigensinnigen Bauern in die frühe Griechenwelt, die hier versucht ist. So ist dieser Achill gesehen: ein zäher Ungefüger, der blindlings seinem Innern folgen will, wohin es ihn immer reißt, sei es selbst über Schuld und Blut hinweg. In äußere Handlung umgesetzt, wird das zu dem bekannten Konflikt der Fürsten mit dem Peliden: er läßt sie um eines Streites willen beim Kampf im Stich. Der Konflikt spitzt sich zum Volksverrat zu: mag Achill zum Feind des Vaterlandes in seinem Eigensinn werden — er geht nicht zum Kampf. Da bricht sein Trotz an des Patroklos Tod, am Verlust des Höchsten, das für ihn die Erde

hatte. Nun stehen sich die beiden persönlichen Gewalten in des Achilles Brust gleich stark gegenüber: sein Trotz und der Drang und Zwang, den Freund zu rächen. Die Rachbegier wird stärker und treibt ihn ins Feld. Dieses erbitterte harte Reiben der beiden Mächte in dem Helden ist das stärkste Moment des Werkes, das großartige Schlußstück einer bis dahin lückenlos geschlossenen Kette.

Von nun an wird das Ganze loser; aber nicht an äußerer Konsequenz, sondern an Intensität mangelt es. Um Hektor vor Achill zu retten, läßt Priamus den Griechen den Frieden anbieten, und diese nehmen an. Das ist dann die Wurzel eines neuen Konflikts mit Achill: denn der Pelide weicht nicht von seiner Rache. Abermals haben wir also die Situation des allgemeinen Willens und des widerstrebenden Uebermächtigen. Man verurteilt den Unbeugsamen zum Tode. Er widerspricht nicht. Er geht allein und wehrlos den Trojanern entgegen, ein rettungslos Verlorener. Aber seltsam: an seinem Opfer entflammt sich aufs neue der Widerstand der Griechen; wie eine Mauer scharen sie sich zusammen, entschlossen, auszuhalten. Und das ist denn auch wohl der letzte Sinn der Arbeit. Der Einzelne, Uebermächtige kann nicht anders, als dem Triebe in sich ungebrochen, ungebeugt folgen; er muß sich notwendig mit den Interessen des Allgemeinen in Konflikt setzen, und mag selbst ihr Feind sein. Gilt es aber eine übermenschliche, heroische Tat, so kann sie wiederum nur von einem solchen Einzelnen vollbracht werden.

Es bleibt eine gewisse Distanz zwischen dem Vorwand und der persönlichen Art des Dichters: die letzte Einheit von Schöpfer und Gegenstand fehlt. Wenn Achill ausbricht, hat man oft den Eindruck, als sei hier über die innere Spannung hinweg ein äußerer Ausdruck erstrebt, der dem Dichter nicht entspricht. Es ist etwas beabsichtigter Sturm und Drang in dem allen. Das liegt nicht an der unregelmäßigen Sprache; Kleists Sprache ist noch viel unregelmäßiger. Nur daß man eben bei Kleist den Eindruck hat, das alles sei von innerer Glut zerrissen und so hin und her geworfen, das alles sei gesprengt von einem Uebermaß von Potenz. Hier hat man eher das Gefühl, als sei die sichere Akademie ohne eigentliche Not verlassen, als spräche gelegentlich sogar ein gewisser Mangel an Kontrolle daraus. Und wie beim Rhythmus wird man dies Gefühl auch bei der Komposition nicht los. Man kann auf jegliche Symmetrie einer Handlung verzichten, wenn die Intensität eines Dichters so stark ist, daß sie für alles entschädigt (wie etwa bei der ‚Penthesilea'). Warum aber soll man das in einem Fall wie diesem, wo Arbeit und Feile sicherlich vereinzelt noch geholfen hätten? Bei alledem ist noch eine unendliche Fülle von Wert und Wahrheit in dem Werk. Innerhalb der Grenzen Schmidtbonns hat man die Zuversicht der unbedingten Lauterkeit seines Schöpfers. Vollendet ist bis jetzt alles lyrisch Einfache, alles Schlichte, alles Herzliche, alles, was ein starkes, tiefes Gefühl geben kann. Was fehlt, ist das Ueberzeugende des Aeußersten, die Dämonie, die Furia.

Im cölner Schauspielhaus ging ein großer pathetischer Zug durch

Martersteigs Regie. Man sah die gelbe Wüste mit flimmernden Sandhügeln, unter dem blauen Himmel ein einsames Schiff auf den Strand gezogen, eine mächtige Stadtmauer und hohe dunkle Fürstenzelte mit Reihen großer Dreifüße. Man fühlte die Linie von Preller bis zu Greiner und Klinger. Es war Adel und Gehobenheit in dieser Wiedergabe.

Saladin Schmitt

Nordische Heerfahrt

Vor vierthalb Dezennien hat unser münchner Hofschauspiel von dieser Tragödie die erste deutsche Aufführung gewagt. Es war eine sehr heldische Zeit: das heroische Pathos des Werks fand klingende Resonanz, Sigurd der Starke erregte gebührende Bewunderung, Hjördis-Brünhild geziemendes Grauen und der eisgraue Recke und Skalde Oernulf angemessenes ehrfürchtiges Mitleid. Die Psychologie Ibsens aber, die sich nur recht zagend und vorsichtig an die Helden der Saga heranwagte, galt als „letzter Schluß menschenzersetzender Kritik".

Wenn wir heute das Werk betrachten, ohne die Augen pietätvoll vor seinen Mängeln zuzudrücken, dann ist es uns nur noch als literarhistorisches Zeugnis der Entwicklung Ibsens von Belang. Der Dichter hat den Stoff der Saga übernommen; seine skeptische, unpathetische Art hat aber ihren heldischen Stimmungsgehalt sogleich zersetzt, und trotz allen technischen Einzelvorzügen ist es ihm nicht gelungen, den epischen Formcharakter der Handlung zu verwischen. Dabei zagt und zögert seine Psychologie, grübelt sich in Hjördis hinein, tastet an Dagny herum, übernimmt aber die Männer der Saga unkritisiert: Sigurd ist nichts als Heldenmann, Thorolf nichts als Heldenjüngling, Oernulf nichts als einer von jenen Dichtern, die sich durch den Gesang von ihrem Leid befreien. So entsteht ein peinlicher Kompromiß zwischen dem unkomplizierten, gigantischen Herrentum der Edda und der krittelnden Skepsis Ibsens.

Soll das Werk auf der Bühne bestehen, dann muß, damit dieser innere Bruch nicht allzu deutlich fühlbar werde, jeder laute Ton gedämpft und Nebel und fahles Mondlicht um die Geschehnisse gebreitet werden, die der Dichter selbst aus dem Bereich des Märchens nicht losgelöst hat. Die Regie des münchner Schauspielhauses, die viel Mühe und Kosten an das Werk gewandt hatte, hat statt dessen die an sich sehr klaren Züge der Handlung vergröbert, überdeutlich gemacht. Die Spieler, an die Aufgaben des bürgerlichen Schauspiels gewöhnt, fanden keinen Stil und glaubten dem heroischen Milieu durch möglichst lautes Geschrei noch am besten gerecht zu werden. Dazu hatte sie die Regie in gewiß sehr naturalistische, kostspielige, aber höchst unförmige Kostüme gesteckt, und es war wirklich kein tragisches Spektakel, die als Nordpolfahrer maskierten Mimen mit ungeschlachtem Gehabe durch die von Ferdinand Götz allzu akkurat aufgebaute Schneelandschaft tappen zu sehen. Den jungen Thorolf hatte man obendrein mit einer Dame besetzt, und so wurde auch der Eindruck des sehr bühnenwirksamen zweiten Aufzugs empfindlich beeinträchtigt. Alles in allem: ein bös mißglücktes Experiment. Es bleibt aufrichtig zu bedauern, daß die Leitung des

Schauspielhauses, die sich in letzter Zeit ernstlich gewillt zeigt, zur Literatur zurückzukehren, so großen Aufwand unnütz vertan hat.

Lion Feuchtwanger

Aus Frankfurt

Klingt es nicht wie ein Märchen? Da gibt ein Verein, der den nicht gerade nach Taten klingenden Namen ‚Gesellschaft für aesthetische Kultur' führt, einem Theaterdirektor einige tausend Mark, damit er ihm ein Werk von zweifellosem Kunstwert, aber zweifelhafter Bühnenwirksamkeit vorspiele. Der Theaterdirektor nun setzt dieses fremde und offenbar nicht wenig eigenes Geld daran, um dem Werk ein Antlitz zu geben, in dem sich die moderne Darstellungs- und Regiekunst ebenso erfreulich ausprägt wie Welt und Wille des Dichters.

Dieses Märchen habe ich im frankfurter Komödienhaus Karlheinz Martins während seines vierteljährigen Bestehens schon zweimal wahr werden sehen. Das eine Mal hatte Leonid Andrejews ‚Leben des Menschen', das andre Mal Eduard Stuckens ‚Gawân' den Vorteil davon. Beiden Dichtungen wurde eine Darstellung zuteil, die in dem, was sie sichtlich erstrebte, über alle Maßen lobenswert und in dem, was sie erreichte, über das Mittelmaß hinaus eindrucksvoll war. In Karlheinz Martin regt sich ein Regisseur, dem Bewegung und Farbe auf der Bühne alles für die Gesamtdarstellung bedeutet. Wenn Martin jetzt den Zirkus Schumann in Frankfurt gepachtet hat, um darin im Mai eine griechische Tragödie und Komödie aufzuführen, so ist das mehr als eine plumpe Nachahmung Reinhardts; es ist die Verzweiflung eines Regisseurs, dessen wachsende Kräfte sich wund und matt arbeiten an dem fast einzig dastehenden Liliputformat seiner Bühne.

Im ‚Leben des Menschen' war die Enge der Bühne nur für die Szene im Ballsaal ein Hemmnis. Dagegen litt ‚Gawân' empfindlich darunter. Der Wert dieser Dichtung liegt ganz in der weiten, dunstigen Perspektive epischer Stimmungen, die, wie in einer Fata morgana, in schrillfarbigen dramatischen Vorgängen leuchtend werden. Da sollte man Anfang und Ende des Spielraums nicht erschauen können. Trotzdem war von Gawâns Reinheit, Versuchung und Begnadung mehr als ein Hauch auf der Bühne. Das war einmal der zwischen Spiritualismus und Primitivität glücklich vermittelnden Darstellung zu danken. Dann waren aber auch die von dem Maler des Komödienhauses, dem sehr begabten Ottomar Starke entworfenen Bühnenbilder (wie übrigens auch im ‚Leben des Menschen') von bedeutender Wirkung. Zumal das letzte Bild hatte allen Zauber mittelalterlicher Heiligenbilder in sich eingetrunken. Hermann Sinsheimer

Der Theaterkalender

Hans Landsberg und Arthur Rundt haben, bei Oesterheld & Co. in Berlin, einen ‚Theaterkalender auf das Jahr 1911' herausgegeben. Der Zweck war, in bunt abwechselnden Skizzen ein möglichst mannigfaltiges Bild des Theaters, seiner Vergangenheit und seiner Gegenwart zu geben. Eine geschickte Auswahl des Historischen und Anekdotischen war für die Vergangenheit, eine lebendige Uebersicht über den Stand unsrer Tage war für die Gegenwart alles. Das Gestern hat viele

Namen, das Heute nur einen: Max Reinhardt. Gerade dieser Name aber ist auf keiner Seite erwähnt. Mit einer rückblickenden Darstellung der Freien Bühne von Otto Brahm wird die Entwicklung abgeschlossen. Szenische Probleme erledigt Paul Erkens, der malerische Ratgeber des Berliner Theaters, der längst Bekanntes mit bekannten Worten wiederholt. Immerhin: die Herausgeber mochten sich sagen, daß die aktuellen Fragen der modernen Bühne genugsam in der Presse erörtert würden, und mochten es deswegen für gebotener halten, unbekannte Fakta der Vergangenheit ans Licht zu ziehen. Dieser Standpunkt hätte sie aber nicht der Pflicht enthoben, das wenige, was sie über Kunst und Künstler von heute bringen wollten, Schriftstellern von Rang anzuvertrauen. In einem vornehm ausgestattetem Kalender wie diesem sollte ein so dilettantischer Beitrag wie der ‚Rudolf Schildkraut' eines Doktor S. Steinbach unmöglich sein. In solcher Nachbarschaft wirkt die mäßige Charakteristik, die Emil Faktor von Josef Kainz entworfen hat, fast wie ein Meisterwerk.

Aber auch im historischen Teil waltet kein schriftstellerisches Temperament. Wenn man Paul Landaus Aufsatz ‚Pantomime und Pierrot' (den Lesern der ‚Schaubühne bekannt) ausnimmt, findet man nirgends Anschaulichkeit, Farbe, Stil, Persönlichkeit. In ledernem Oberlehrerdeutsch werden langweilige Bilder älterer Epochen gezeichnet. Und höchst erbaulich ist es, wenn Herr Heinrich Stümcke, der über Henriette Sontag in Berlin schreibt, behauptet, daß das Sontagfieber „zweifellos zu den amüsantesten Partien in der berliner Theatergeschichte" gehört, über dieses lustige Kapitel dann aber nur ein breites Getratsche zustande bringt, das einschläfern würde, wenn es nicht in einem so aufreizenden Deutsch geschrieben wäre. Alle diese historischen Berichte sind ersessenes, erschwitztes Material, das nirgends Gestaltung gewonnen hat. Hinzukommt, daß auch die Auswahl nicht durchweg glücklich ist. Während man weitschweifig über die Geschichte der berliner Oper und des karlsruher Hoftheaters unterrichtet wird, während vom Dichter, Schauspieler, Publikum, von ihnen allein und von ihrer Wechselwirkung, oft genug die Rede ist, fehlt ganz die Erwähnung des Bindegliedes: des Kritikers. Kein Theaterkritiker von gestern und heute ist einer Charakteristik gewürdigt.

Wenn die Einrichtung eines alljährlichen Theaterkalenders beibehalten werden soll, was nur zu wünschen ist, muß die Auswahl vielseitiger, moderner, die Darstellung lebendiger, plastischer werden. Darum gilt es, Schriftsteller heranzuziehen, die nicht bedächtige Philologen sind und dem Theater nur auf dem Umwege über die Wissenschaft nahekommen. Gerade hierhin gehören Temperamente, die nicht die schnüffelnde Neugier des Philisters, sondern die reagierende Erregbarkeit des Künstlers in die beunruhigende Atmosphäre der Bühne hineinzieht. Erst wenn der Theaterkalender von Künstlern geschrieben ist, wird er Verbreitung finden und wert sein, auch für spätere Jahre als historisches Dokument aufbewahrt zu werden.

Herbert Jhering

Aus der Praxis

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

6. 12. Hermann Sinsheimer: Tante Liesbets Besuch, Komödie. Cassel, Residenztheater.

11. 12. Paul Alexander: Peters Jagd nach dem Glück, Märchenspiel. Hamburg, Deutsches Schauspielhaus.

12. 12. Hans von Gumppenberg: Münchhausens Antwort, Ein Akt. Karlsruhe, Hoftheater.

15. 12. Oscar Blumenthal und Rudolf Lothar: Die drei Grazien, Dreiaktiges Lustspiel. Wien, Burgtheater.

Robert Misch und Erich Motz: Er soll dein Herr sein, Dreiaktiges Lustspiel. Hamburg, Thaliatheater.

2. von übersetzten Dramen

Emile Verhaeren: Helenas Heimkehr, Drama. Stuttgart, Hoftheater.

3. in fremden Sprachen

E. Butti: Die Nebenbuhlerinnen, Komödie. Mailand, Teatro Manzoni.

Marie Leneru: Die Befreiten, Dreiaktiges Drama. Paris, Odéon.

Pierre Louys und Frondaie: Das Weib und der Hampelmann, Drama. Paris, Théâtre Antoine.

Neue Bücher

Oscar Aronson: Das Problem im Baumeister Solneß. Halle, Carl Machold. 64 S. M. 1,60.

Otto Brahm: Kainz, Gesehenes und Gelebtes. Berlin, Egon Fleischel & Co. 53 S. M. 1,—.

Herbert Eulenberg: Schiller, Eine Rede zu seinen Ehren. Leipzig, Ernst Rowohlt. 28 S. M. —,80.

Siegfried Jacobsohn: Max Reinhardt. Berlin, Erich Reiß. 173 S. M. 5,—.

Richard Meszlény: Tell-Probleme. Zehlendorf, B. Behr. 115 S. M. 2,50.

Die Rampe, Theaterjahrbuch des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller. Berlin, Concordia. 201 S.

Dramen

Kurt Münzer: Ruhm, Dreiaktige Tragikomödie. Berlin, Vita. 137 S.

Julius Wiener: Erwachen, Ein Akt. München, E. W. Bonsels & Co. 41 S.

Zeitschriftenschau

Edgar Groß: Hugo von Hofmannsthal ‚König Oedipus' und die antike Schicksalsidee. Der neue Weg XXXIX, 49.

Ferdinand Hardekopf: Wedekinds Weg (Schloß Wetterstein). Pan I, 4.

Wilhelm Loewenthal: Tolstoi als Dramatiker. Literarisches Echo XIII, 6.

Wilhelm Mießner: Gerhart Hauptmann. Grenzboten LXIX, 49.

Engagements

Altenburg (Hoftheater): Oscar Prohaska-Prell.

Berlin (Neues Volkstheater): Johannes Riemann.

— (Schillertheater): Max Gülstorff 1911/16.

Cöln (Stadttheater): Melitta Leithner 1911/16.

Frankfurt am Main (Stadttheater): Lucie Lißl.

Hannover (Neues Schauspielhaus): Adele Meysel.

— (Schauspielhaus): Mia Waldemar 1911/14.

Heidelberg (Stadttheater): Ernst Hofbauer.

Nachrichten

Zum Direktor des Neuen Stadttheaters von Bremerhaven, dessen Eröffnung im Herbst 1911 stattfindet, wurde Oberregisseur Burchard vom Stadttheater in Bremen bestimmt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VI. Jahrgang / Nummer 52
29. Dezember 1910

Die Hauptsache / vom Fürsten Sergei Wolkonsky

Das scheint mir doch etwas übertrieben."

„Was denn?"

„Was Sie eben sagten: daß Gebärde auf der Bühne die Hauptsache sei."

„Ja, den Leuten klingt es immer übertrieben, wenn man von dem spricht, was vernachlässigt wird. Und daß Gebärde auf der Bühne und auch in der Bühnenpädagogik vernachlässigt wird, das müssen Sie doch zugeben. Sind Gang und Bewegungen im Leben zufällig? Also dürfen sie auch in der Kunst nicht dem Zufall überlassen werden."

„Aber kann man denn in der Kunst wirklich lehren, wie etwas Wesentliches getan werden soll?"

„Und wenn auch nicht, so kann man jedenfalls lehren, wie etwas nicht getan werden soll. In dieser Wissenschaft ist das Lernen weniger wichtig als das Sichabgewöhnen."

„Im Ernst? Die Hauptsache ist Gefühl, und ein richtiges Gefühl wird auch die richtige Bewegung diktieren."

„Durchaus nicht. Zuweilen diktiert das Gefühl richtig, zuweilen aber auch nicht. Schon abgesehen davon, daß der Schauspieler keineswegs immer in Stimmung ist."

„Einerlei. Mag die Bewegung falsch sein, wenn nur das Gefühl richtig ist. Schließlich ist das besser, als wenn es umgekehrt ist."

„Aber verstehen Sie auch, was Sie da sagen? Wenn eine richtige Gebärde den Sinn des Wortes verstärkt, so muß doch eine falsche Gebärde den Sinn abschwächen!"

„Und was folgt daraus?"

„So lange die sogenannte Körpersprache in der Schauspiel-Pädagogik nicht gewürdigt und den Schülern nicht klargemacht wird, kann weder von Lebenswahrheit noch von künstlerischer Schönheit auf der

Bühne die Rede sein. Denn Kunst und Zufall schließen einander aus. Und wer das einmal verstanden und eingesehen hat, dem ist das Theater von heute eine fortwährende Beleidigung."

„Mir scheint doch, daß Sie zu viel Wert auf Kleinigkeiten und Nebensachen legen."

„Ich bitte Sie! Es gibt im Theater keine Kleinigkeiten, einfach deshalb, weil das Theater überhaupt aus Kleinigkeiten besteht — und nun gar, wenn es sich um den Schauspieler selbst handelt, um seine Figur, seine Bewegungen."

„Ein Beispiel . . .?"

„Sie wollen ein Beispiel? Nehmen wir das einfachste, oder, wie Sie sagen würden: die kleinste der Nebensachen. Die Haltung der Hand: Handfläche nach oben oder Handfläche nach unten. Nach oben gekehrt ist die Hand des Bittenden, des Fragenden, des Elenden, des Offenherzigen, des Lernenden, des Betenden. Nach unten gekehrt ist die Hand des Gebenden, des Antwortenden, des Prahlerischen, des Zeremoniösen, des Belehrenden, des Segnenden. Und wenn wir jetzt den Sinn dieser beiden Gesten erweitern und die beiden Hände immer weiter von einander entfernen, so gelangen wir dahin, daß die Hand mit der Fläche nach oben die Erde ist, die gen Himmel schaut, die Hand mit der Fläche nach unten — der Himmel, der auf die Erde herabschaut. Wenn also schon die Lage der Hand, nicht einmal die Geste, so wichtigen Sinn haben kann — wie wichtig müssen da erst die Folgen einer falschen oder auch nur einer dem Zufall überlassenen Bewegung sein!"

„Glauben Sie aber, daß die Unrichtigkeit einer Handbewegung den Gesamteindruck stören kann?"

„Gewiß, denn es handelt sich hier nicht um die Hand allein, sondern um den Sinn der Bewegung, und dieser wird sich durch die Hand auf die Haltung des ganzen Körpers übertragen, auf das Benehmen, die Bewegungen, den Gang, auf den Ausdruck des Gesichts, auf die Art des Sprechens. Beobachten Sie nur vom Standpunkt der ‚Handfläche nach unten und nach oben' die beiden Rollen des Lohengrin und der Elsa. Wie leicht wird Lohengrin den richtigen Ton finden, wenn er sich erinnert, daß die ganze Rolle durch die Handfläche nach unten charakterisiert wird: er kommt vom Himmel auf die Erde; er fällt den Telramund; er verlangt, nie befragt zu werden. Nur im letzten Akt, wo er den Namen seines Vaters und seinen eigenen enthüllt, da öffnet er die Hände, um sie gleich wieder umzuwenden, wenn er sich von Elsa verabschiedet und sie auf Erden zurückläßt. Während Elsa . . ."

„Nun ja, das verstehe ich schon: sie bleibt auf Erden; sie ist überhaupt die Erde, die den Himmel erwartet; sie ist die offene Seele, die blutende Wunde; sie bittet; sie will festhalten . . ."

„Ja, natürlich, und deshalb kehrt sie die Handfläche nach oben. Es freut mich, daß Sie so gut verstanden haben. Aber denken wir nun auch an den Einfluß, den, umgekehrt, die Bewegung auf das Gefühl haben kann. Nicht umsonst sagt die Erzieherin dem Kinde: ‚Winke dem Onkel zu!‘ — die freundliche Bewegung ruft Freundlichkeit hervor. ‚Die meisten unsrer Gemütsbewegungen‘, schreibt Darwin, ‚sind so innig mit ihren Ausdrucksformen verbunden, daß sie kaum existieren, wenn der Körper passiv bleibt.‘ Daraus geht klar genug hervor, daß es für den Schauspieler, der doch nicht immer ‚in Stimmung‘ sein kann, von der größten Wichtigkeit ist, in sich die Uebereinstimmung des Gemüts und der Bewegungen zu allererst auf eine mechanische Weise zu erziehen.“

„Wie — ‚mechanisch‘ sagen Sie?“

„Ja, mechanisch! Und je mechanischer die Rolle eingeübt worden ist, desto freier wird sich der Künstler bewegen. Nur wenn alles mechanisch geworden, nur dann bleibt Raum für improvisiert scheinendes Schaffen.“

„Vielleicht haben Sie Recht. Aber kehren wir doch zu den Gebärden zurück. Glauben Sie, daß auch die klassifiziert werden können?“

„Ich glaube nicht, sondern ich weiß es.“

„Nun, wie teilen Sie denn die Gebärden ein?“

„Das ist eine lange Geschichte.“

„Ja, aber vielleicht versuchen Sie, sich kurz zu fassen.“

„In drei Kategorien müssen sie, die Gebärden, eingeteilt werden. Die erste ist die Kategorie der rein physisch-mechanischen Gebärden: Wir strecken die Hand aus, um zu greifen; wir heben sie, um zu grüßen. Das ist die allernötigste, die manchmal unentbehrliche Gebärde, aber auch die uninteressanteste von allen. Die zweite ist die Kaiegorie der beschreibenden Gebärden. Hier gibt es zwei Unterabteilungen. Erstens: die Hand ist Zeiger. Der Schauspieler sagt: Mein Herz, mein Kopf — und die Hand wird auf das entsprechende Organ gelegt. Zweitens: die Hand berührt nicht einen sichtbaren, sondern beschreibt den erwähnten unsichtbaren Gegenstand. Diese Art Gebärde wird durch gar kein Bedürfnis hervorgerufen, aber am häufigsten angewendet. Beim mittelmäßigen Schauspieler sehr beliebt, wird sie in den Text hineingeschoben mit der Absicht, seine Spitzfindigkeit, seinen Geist, womöglich sein Genie zu beweisen. Zur ersten Gruppe gehört, zum Beispiel, die entsetzliche Gewohnheit, mit dem Finger oder mit der Hand das Wort ‚Ich‘ zu illustrieren. Was wird daraus? Der Künstler sagt: ‚Ich liebe, ich hasse, ich will, ich will nicht, ich erlaube, ich verbiete‘ — und alles mit derselben Handbewegung, weil er nicht das Gefühl, nicht das Verbum, sondern das Fürwort, die Person illustriert. Es hat eben die beschreibende Gebärde einen, ich möchte sagen: vernichtenden Einfluß auf den Sinn der

Worte. Gefährlich ist sie, nicht nur weil sie einfach, uninteressant, kinderleicht, dem Taubstummen behilflich ist, sondern hauptsächlich, weil sie durch ihre Leichtigkeit den denkfaulen Schauspieler dazu verführt, sie dort anzuwenden, wo eine psychologische Gebärde hingehört. Und das ist die dritte Kategorie: die psychologische Gebärde, die interessanteste, aber auch die am seltensten richtig angewandte. Der äußere Ausdruck des Gefühls, das ist die psychologische Geste. Die physisch-mechanische hatte einen äußern Zweck, die psychologische hat eine innere Ursache."

„Nun ja, also die psychologische Geste ist die, die eben mit den Worten geht."

„Nein, eben nicht. Erstens geht keine Gebärde mit dem Worte, sondern immer vor dem Worte (ebenso wie der Blitz vor dem Donner, der optische Eindruck vor dem akustischen), zweitens geht die Gebärde nie mit dem Worte, sondern mit dem Gefühl. Und da bekanntlich Wort und Gefühl nicht immer übereinstimmen, sogar zuweilen in Widerspruch stehen, so können wir sagen, daß in seiner reinsten Form die psychologische Geste nicht das gesprochene, sondern das ungesprochene Wort illustriert. Ist es nicht merkwürdig, daß wir das so oft hören: ‚Die Gebärde richtet sich nach dem Wort'? Während doch niemand sagen würde, daß die Intonation sich nach dem Wort richtet; während jeder versteht, daß dieselben Worte mit tausend verschiedenen Betonungen gesagt werden können. Beiläufig bemerkt, ist das eine der interessantesten und vom pädagogischen Standpunkt nützlichsten Uebungen: dieselben Worte auf verschiedene Art auszusprechen. Sie sitzen am Tisch und schreiben, es öffnet sich die Tür, jemand kommt herein: ‚Ach, Sie sinds!' Was für eine Menge verschiedener Betonungen, je nachdem, wer der Sitzende ist, wer der Eintretende ist, und in welchem Augenblick er eintritt! Könnte man nur alle Eigentümlichkeiten des Sitzenden und des Eintretenden übersehen und alle Möglichkeiten, die aus dem Zusammentreffen der Eigentümlichkeiten des einen und des andern hervorgehen müssen!"

„Das ist ja eine ganze Welt."

„Ja, gewiß. Aber sprechen wir nicht von Betonungen, kehren wir zu der Gebärde zurück."

„Sie sagten, die Gebärde geht mit dem Gefühl, nicht mit dem Wort. Und ein Beispiel?"

„Sehr gern. Sie wissen doch, daß die Bejahung vertikal ist, die Verneinung horizontal. Stellen Sie sich vor, Sie sind im Begriff, jemand zu überzeugen, daß ihr gemeinsamer Bekannter ein ehrenhafter, gebildeter, vornehmer Mensch ist. Jede dieser Eigenschaften wird durch eine vertikale Bewegung der Hand bekräftigt, und ein Kopfnicken wird sie noch verstärken. Denken Sie sich jetzt aber, daß sie den Worten nicht Glauben schenken, daß Sie den Menschen, von dem Sie sprechen,

dabei auslachen: ‚Ja, sehen Sie, er ist ein ehrenhafter . . . gebildeter . . . vornehmer Herr.‘ Jede dieser Eigenschaften wird durch eine horizontalverneinende Bewegung der Hand und des Kopfes begleitet, die Ihr negatives Verhalten zu den positiven Worten verraten wird.“

„Nun ja, ich verstehe: die Handbewegung, die Gebärde überhaupt, wechselt je nach dem Faktum, von dem wir erzählen.“

„Nein, das eben nicht, nicht je nach dem Faktum, sondern je nach unserm Verhalten zu dem Faktum. In der ‚Götterdämmerung‘ fragt der Sänger ungefähr: ‚Wer wird ihn dazu zwingen, seine Braut mir abzugeben?‘ Der Schauspieler hebt die beiden Hände und preßt sie gegen die Brust bei dem Worte ‚mir‘. Soll das wirklich heißen: ‚Wer wird ihn zwingen‘? Nein, das heißt doch: ‚Wie gern möchte ich, daß er mir seine Braut abgibt!‘ Ein andrer Sänger, dem ich meinen Eindruck mitteilte, zeigte bei den Worten mit dem Zeigefinger vor sich hinunter. Das doch auch nicht! Das würde heißen: Er soll mir seine Braut abgeben. Ist es nicht klar, daß die Gebärde nicht das Faktum, sondern unser Verhalten zu ihm illustriert? Nicht daß die Braut mir oder einem andern abgegeben, sondern mein Wunsch, mein Befehl, daß sie abgegeben werden soll! Und jetzt in unserm Falle: ‚Wer wird ihn dazu zwingen . . .‘ ist weder das Wort ‚ihn‘ noch das Wort ‚zwingen‘ das wichtigste, sondern das Wort ‚wer‘ — mein Zweifel. Nur eine einzige Gebärde ist möglich: hilfloses Ausbreiten der Arme.“

„Mit den Handflächen nach oben?“

„Ja, natürlich, denn es ist eine Frage. Das alles sind doch nicht ‚Kleinigkeiten‘, und wie viel gibt es deren noch! Zum Beispiel: der Zusammenhang von Auge und Hand.“

„Wieso?“

„Ja, das Auge beschäftigt sich mit dem, zu dem wir reden, die Hand mit dem, worüber wir reden. Wenn wir zwei Freunde bekannt machen, so zeigen wir auf den, mit dem wir reden, und schauen auf den, den wir vorstellen. Wenn wir jemand aus dem Zimmer weisen, schauen wir ihn an und zeigen nach der Tür. Kleinigkeiten sind es, aber was bleibt vom Leben auf der Bühne, wenn die fehlen, und wie kann ein Schauspieler uns Glauben einflößen, wenn er das nicht gelernt hat und es nicht auszuführen weiß!“

„Und meinen Sie, wenn man die technischen Regeln begriffen und in sich aufgenommen hat, daß das genügt, um gut zu spielen?“

„Um gut zu spielen — nein. Um richtig zu spielen — ja. Nur Talente spielen gut, und Talente bevölkern nicht die Bretter. Die andern aber dürfen nicht falsch spielen. Uebrigens ist diese Frage schon längst beantwortet. Wenn Hamlet dem Güldenstern erklärt, daß es genügt, die Finger auf die Löcher legen, um Flöte zu spielen, dann erwidert Güldenstern: ‚Aber ich besitze diese Kunstfertigkeit nicht.‘ Allein daraus folgt nicht, daß man, wenn man die Kunstfertigkeit be-

sitzt, ohne Finger und Löcher auskommen kann. Denn wie Goethe sagt: ‚Blasen ist nicht Flöten, ihr sollt die Finger bewegen!‘ Dieses ‚Fingerbewegen‘, das die größte aller Künste ist, ist auf allen Bühnen noch im Stadium des Kinderlallens. Wir wollen nicht darüber streiten, ob Wort oder Gebärde auf der Bühne wichtiger ist. Aber wenn es auch das Wort ist, so müssen wir uns doch immer erinnern, daß, wie schon gesagt, die richtige Gebärde das Wort verstärkt, die falsche es abschwächt, daß es also besser ist, gar keine Gebärde, als eine falsche zu machen. Ich sage wiederum: wer das einmal verstanden hat, dem ist die Bühne eine fortwährende Beleidigung. Dabei spreche ich nur von der Richtigkeit und habe bisher kein einziges Wort von der Schönheit gesagt! Die Schönheit der Gebärde! Noch eine Erziehungsaufgabe — eine vernachlässigte!“

„Finden Sie, daß uns Schönheit auf der Bühne mangelt?“

„Sie mangelt vielleicht nicht, aber es ist nicht die Schönheit, die ich meine. Man scheint gewöhnlich zu denken, daß Schönheit eine Zugabe ist: ‚Jetzt spiele ich einfach, aber an dieser effektvollen Stelle will ich schön spielen.‘ Diese Schönheit besteht zumeist aus ein paar schablonenartigen Posen und Bewegungen des Tenorrepertoires. Ich aber meine die Schönheit, die der sachgemäßen Gebärde innewohnt — denn eine Bewegung kann nicht häßlich sein, wenn sie der Absicht entspricht. Was wäre vom plastischen Standpunkt aus schöner als die Bewegungen der Gewerbe: der Tischler, der Schmiede, oder als die schönste aller Schönheiten: die Geste des Sämanns! Denken Sie an Schönheit, während sie arbeiten? Sie denken nur an die Richtigkeit Ihre Bewegungen, und so müssen auch unsre Bühnenbewegungen, um schön zu wirken, entsprechend sein. Da sie aber nicht durch ein äußeres Ziel bedingt werden, sondern durch eine innere Anregung, so sind sie schwerer zu finden. Richtig sind unsre Bewegungen, wenn sie den der menschlichen Natur innewohnenden Normen entsprechen, die die Verhältnisse zwischen psychischen und physischen Bewegungen regieren; schön sind unsre Bewegungen, wenn sie die Bedingungen des Gleichgewichts — eines ganz besondern physio-aesthetischen Gleichgewichts — erfüllen, durch die die gemeinsame Stellung und die korrespondierenden Bewegungen der Organe des menschlichen Körpers bestimmt werden. Die Klarstellung dieser Normen und dieser Bedingungen ist Gegenstand eines langen, tiefen Studiums, und ich möchte, daß diejenigen, die die Schauspielkunst lehren und lernen, sich darüber klar werden, wie wichtig diese Frage ist, und daß ohne diese Erziehung kein Talent, keine Deklamation, keine Regie, keine Ausstattung zu einem Gesamteindruck der Wahrheit und Schönheit gelangen kann . . .

Ja, wenn der Mensch sich einmal zum Höhepunkt der Schönheit auf der Bühne emporgehoben haben wird, dann wird der auseinander-

gehende Vorhang vor unsern Augen wahrhaftige Bilder einer nicht-existierenden Wirklichkeit enthüllen, dann wird der sich zusammenziehende Vorhang unsern Blicken unwiderrufliche Visionen dessen, was war und nicht sein kann, langsam entreißen. Und wenn der letzte Ritz des Vorhangs sich schließt, wenn der letzte Lichtstreifen von den strahlenden Gefilden, die nicht von der Erde sind, erlischt, dann wird Trauer unsre Seele erfassen. In die Alltäglichkeit zurückgeworfen, werden wir uns erinnern, wir wir allein und verwaist vor dem grausamen Vorhang standen, und werden mit Turgeniew ausrufen: ‚Wie schade, ach, wie schade um die entschwundenen Göttinnen!'"

Hunde / von Peter Altenberg

Ich hasse die Frauen nicht nur wegen der falschen Krawatten, die sie anhaben, wegen der falschen Schirmgriffe, der falschen Hüte, der falschen Manschettenknöpfe und so weiter — ich hasse sie in neuerer Zeit wegen der ‚Pflanzhunde', die sie sich mit teuerm Gelde zulegen, um eine Art von verlogener Tierromantik mit ihnen aufzuführen.

Meine wunderbar schöne Schwester fand in ihrem fünfzehnten Lebensjahre ein schreckliches, verhungertes Tier auf der Bergstraße nach Kaiserbrunn, direkt ein Scheusal. Aber sie betreute es fanatisch; und als sie es eines Sommermorgens im Bottich des kleinen, duftenden Gemüsegartens ertränkt fand, legte sie sich ins Bett und verweigerte acht Tage lang die Nahrung.

Heutzutage aber kaufen sie sich für schwere Tausende prämiierte Russische Windhunde, Springer erster Klasse, die zwar unerhört hohe Barrieren überspringen, aber nicht einmal den Seelen-Geruch aufbringen, die Wohnung ihrer Herrin aufzufinden!

Herzlose Idioten von äußerlich schönen Tieren favorisieren sie, schändliche Masken von Idealen, einen Abglanz ihrer eigenen leeren Persönlichkeiten, drapiert mit modernen Gewandungen! Wie sie selbst!

Seinerzeit war der getreueste Freund des Menschen favorisiert, der aufopferungsfähige weiße oder schwarze Pudel.

Heute aber liebt man den infam perfid treulosen Dackel, den Clown Foxterrier und den stupiden, herzlosen und gleichgültigen Russischen Windhund!

Heute geht man auf Farbe und Form. Aber das melancholisch-treuherzige Auge ist Euch gleichgültig geworden! Es wird sich an Euch rächen! Auch die ‚Aesthetik' kann nur aus den mysteriösen Tiefen des Herzens kommen; sonst ist es eine Blüte, die an ihrer eigenen Kälte verkommt, verdorrt! Nur das Herz hat ewig belebende tropische Wärme. Schönheit allein mordet!

Burgtheater / von Hermann Bahr

Die Freunde Bergers fangen an, nervös zu werden. Es wäre nun doch, meinen sie, allmählich Zeit für ihn, seine Verheißungen einzulösen. Als Retter des Burgtheaters ist er feierlich angekündigt worden, niemand ist jemals festlicher eingezogen, Alt und Jung, Parkett und Galerie, Orient und Okzident hat ihm zugejauchzt. Aber nun ist das schon zehn Monate her, bald ist ein Jahr um, und nun wird ihnen bang. Sie fürchten, daß er mit seiner wunderbaren Begabung, sich selbst zu inszenieren, allein am Ende doch nicht länger mehr auskommen wird. Er ist ein glänzender Direktor. Aber schließlich ist daneben doch eigentlich auch noch das Burgtheater da, oder wäre gern da. Daran erinnert man sich jetzt im stillen allmählich wieder. Und man kriegt Angst, weil er gar keine Miene macht, sich auch einmal daran zu erinnern, der nichts als glänzende Direktor.

Anfangs gings vortrefflich. Er verstand es, dem Publikum vorzumachen, daß das Burgtheater daran sei, wieder interessant zu werden. Schlenthers großer Fehler war ja, daß er meinte, ruhiger Arbeit vertrauen zu können. Was man in Berlin die ‚Aufmachung' nennt, dafür hatte er gar keinen Sinn; sich bengalisch zu beleuchten, war seine Sache nicht; er verstand sich nicht auf das Plakat. Darin ist nun Berger ein unvergleichlicher Künstler. Das soll auch keineswegs unterschätzt werden, es gehört in Wien einmal dazu; hier gilt immer nur, was einer scheint, nie, was einer ist. Ein Mann, der etwas wäre, aber dazu dann noch die Begabung hätte, es auch zu scheinen, könnte vielleicht unsre arme Stadt erlösen. Berger wird dieser Mann kaum sein, weil er zu verliebt in den Schein ist, um etwas sein zu können, es reizt ihn zu sehr die Gottähnlichkeit, aus nichts etwas zu machen. Und ich glaube, daß er im tiefsten Grunde seiner Seele (wenn er eine hat) nichts so haßt, als was wirklich ist. Daher auch seine Vorliebe für Calderons ‚Leben ein Traum', dessen letzter Sinn es ja ist, daß nichts wirklich, daß alles Wahn ist. Wirkliches ängstigt und bedroht ihn, erst im Schein fühlt er sich frei und froh. Daher reizt ihn auch der Geruch des Theaters so, nicht eigentlich das Theater selbst, das ja wieder eine Realität ist, sondern das Drum und Dran des Theaters, das Gleißen und Glitzern seiner schillernden und flimmernden Luft, gerade das Ekelhafte des Theaters. Hier ist er daheim, darin tut er Wunder. Ein wahres Wunder ist es ja, welchen Schein der größten Aktivität er sich fortwährend zu geben, und wie er dabei doch jede wirkliche Tätigkeit durchaus zu vermeiden weiß. Unter ihm geht im Burgtheater immer was vor und nie geschieht etwas. Er ist der Meister des unablässigen Verhandelns ohne Erfolg; welch ein Ministerpräsident wäre das für uns, schade! Noch war ‚Chantecler' in Paris nicht gespielt, und schon las man: Baron Berger verhandelt mit dem Dich-

ter. Und? Nichts. Was wurde daraus? Nichts. Und Baron Berger verhandelt mit Moissi. Und? Nichts. Kommt Moissi nun nach Wien? Nein, Moissi bleibt in Berlin. Und Baron Berger verhandelt mit Wegener. Und? Nichts. Es hat in der Zeitung gestanden, das genügt ihm. Wenn er nur jeden Tag wieder sein neues Plakat hat! Und auf den Wiener wirkts ja, dem Wiener ist das neu, und er freut sich. Aber wie lange? Die Freunde Bergers haben schon Angst, sie fangen an, nervös zu werden. Denn so völlig ideenlos, so völlig willenlos wie in den letzten zehn Monaten ist das Burgtheater noch nie gewesen. Und einer nach dem andern fragt nun doch schon leise: Wann wird also Berger eigentlich beginnen, was wartet er denn noch ab? Bald aber werden alle laut fragen.

So völlig ideenlos ist das Burgtheater nie gewesen. Es ist Null. Es ist nicht einmal schlecht. Es ist gar nichts. Es ist einfach nicht mehr vorhanden. Nun ist aber Berger ja gewiß ein ganz kluger Mensch, er ist ein höchst vielfältiger Mensch; und er ist ein Theatermensch; und es gehört schließlich ja doch auch gar nicht so viel dazu, ein Theater interessant zu machen, gar eines, das noch immer eine ganze Reihe großer Schauspieler hat; es ist gar kein Zweifel, daß Berger es könnte, er hat es doch, wird versichert, in Hamburg können, warum soll er jetzt auf einmal nicht können, was Graf Seebach in Dresden, was Baron Speidel in München, was Baron Putlitz in Stuttgart kann? Mehr würde man ja in Wien jetzt gar nicht mehr verlangen. Gute Vorstellungen, die Klassiker, Hebbel und Ibsen, jeden Monat ein neues Stück, gelegentlich auch einmal eines, das einem höhern Geschmack gefällt, ohne den gemeinen ungeduldig zu machen, mehr wagt längst bei uns niemand zu träumen. Und das kann doch Berger gewiß. Warum zögert er?

Ich vermute, daß er zu klug sein will. Er will ganz sicher gehen, und so lange er dafür keine Garantie hat, geht er lieber gar nicht. Er traut sich zu, mit der Zeit dem Wiener abzuhorchen, was der eigentlich will; und das wartet er ab, er möchte dem Wiener erst den Wind abgewinnen. Er glaubt, das müsse sich ausrechnen lassen, und wenn erst die Rechnung einmal stimmen wird, wenn er den wiener Geschmack schwarz auf weiß hat, wenn er ihn meistern gelernt hat, nicht früher will er beginnen. Und so fängt er genau damit an, womit Schlenther aufgehört hat. Schlenthers tragische Schuld war, daß er auf einmal den Mut verlor, seinem eigenen Urteil zu folgen, und sich einreden ließ, dies und das wollten die Wiener nun einmal nicht, dies und das hinwieder wollten sie, gegen ihren Willen aber käme man nicht durch. Ganz ebenso scheint Berger jetzt zu kalkulieren und tut lieber nichts, als irgend etwas zu wagen, bevor er sich des wiener Geschmacks ganz sicher weiß. Nun, Schlenther hatte wenigstens die Entschuldigung, daß er kein Wiener ist und den Wiener niemals verstehen gelernt hat.

Daß aber Berger, der doch durch und durch Wiener ist, auch meint, ausrechnen zu müssen und, indem er ängstlich nach allen Seiten horcht und fragt und späht, ausrechnen zu können, was der Wiener will, wundert mich von solchem Kenner Oesterreichs, wie er sich zu sein rühmt. Weiß er wirklich nicht, daß der Wiener nichts will als einen starken Willen über sich? Das ewige Widerstreben, ewige Raunzen, ewige Nörgeln des Wieners kommt doch immer nur aus seiner Sehnsucht her, sich durch einen festen Willen bezwungen zu fühlen, der es ihm abnimmt, selbst etwas zu wollen. Diese willenskranke Stadt gehört jedem, der irgend etwas will. Was es auch immer sei. Mag es falsch, mag es gegen ihr ganzes Wesen, mag es ihr unerträglich sein, sie gehorcht, wenn es nur unbeugsam gewollt wird. So stark ist ihre Lust, einen Willen zu spüren. Es ist das tiefste Bedürfnis dieser Stadt. Und ist wohl überall in allen Städten das eigentliche Geheimnis aller dramatischen Wirkung. Seinen eigenen Willen hinzugeben und dafür einen höhern zu empfangen, darin besteht die fast religiöse Seligkeit, die der arme schwache Mensch im Theater sucht. Je länger ich das Theaterwesen betrachte, seine Wirkungen zu verstehen suche, seine seltsame Macht über die Menschen mir erklären will, desto gewisser ist es mir geworden, daß im Theater die höchste Begabung nichts vermag, aber alles die Willenskraft einer großen Gesinnung. Zum Theater gehört viel weniger Talent, als man gemeinhin denkt. Es gehört nur Charakter dazu.

Die Lebensfrage für Berger wird sein, ob er, der ja so klug ist, klug genug sein wird, sich den Anschein eines Willens zu geben. Wir sind darin ja hier nicht verwöhnt, man würde sich fürs erste wohl auch mit einem Surrogat begnügen. Er muß sich aber wenigstens bemühen, uns vorzutäuschen, daß er etwas will, irgend etwas. Er muß sich entschließen, von der bloßen Geschäftigkeit endlich zu irgend einer Tätigkeit überzugehen, zu irgend einer. Man kann ein Theater nach links und nach rechts führen, man kann es in die Vergangenheit zurück oder vorwärts in die Zukunft führen, man kann es auf tausend Arten führen, aber man muß es führen. Es muß in einem Theater zu spüren sein, daß darin ein Wille schlägt. Laube, das war ein Wille. Burckhard, das war ein Wille. Mahler, das war ein Wille. Und Brahm ist ein Wille, und Reinhardt ist ein Wille, und Hagemann ist ein Wille, und Martersteig ist ein Wille, und die Dumont ist ein Wille, und fast in jeder deutschen Stadt ist irgend ein Wille, das gibt ja diesen mittlern und kleinen Theatern ihre hohe sittliche Kraft. Und die Lebensfrage für Berger wird sein, ob dieser in allen psychischen Künsten so gewandte Mann es nicht vielleicht doch auch vermag, den Glauben an einen Willen hervorzurufen.

Denn sonst wird man sich schließlich doch einmal fragen müssen, welchen Sinn es haben soll, ein so sündhaftes Geld an das Burgtheater

zu vergeuden. Bloß damit den andern Geschäftstheatern die Konkurrenz erschwert und noch verteuert wird? Würde bloß ein Drittel davon der Freien Volksbühne zugewiesen, so hätten wir in Wien ein wirkliches Theater; und mit dem Rest könnte man Maler nach Paris schicken, Bilder für die Moderne Galerie kaufen und arme junge Menschen an die Kunstgewerbeschule bringen.

Der Dichter und seine Zeit / von Egon Friedell

(Schluß)

Das Ferment

Die verantwortungsvolle und undankbare Aufgabe, in den geistigen Haushalt seiner Zeit diese scharfen Zersetzungskörper einzuführen, erfüllt der Dichter. Sein Talent ist das des Fragens. Er fragt, wo es sonst niemand tut. Er gräbt den ganzen Boden seines Zeitalters um, unterwühlt ihn, bohrt Gänge, legt neue Erdschichten blos und hilft mit dieser schädlichen, unterminierenden, anwühlenden Tätigkeit den vorhandenen Humus zerstören. Er bringt Unterirdisches ans Licht, das niemand von ihm verlangt hat, hämmert an die festesten Dinge mit seinen Zweifeln und Fragen. Im scheinbar Einfachsten entdeckt er die unauflösliche Verwicklung, unter jeder Oberfläche erspäht er die unergründlichsten Tiefen, das Klarste entlarvt er als dunkles Problem. Seine Mission ist: Unruhe und Mißtrauen zu verbreiten.

Er macht sich keineswegs beliebt damit. Warum stört er die Ruhe? Er will „neue Zeiten heraufführen"; aber jede frühere Zeit ist die gute alte Zeit, und mit Recht; denn das Seelenleben war damals noch einfacher, ruhiger und leichter. Der Planet rollt weiter und verdoppelt von Jahrhundert zu Jahrhundert die Ansprüche an seine derzeit höchste Artform. Unsre innere Vitalität soll sich erhöhen; aber das ist beschwerlich und schwierig. Spätere Zeitalter, die ihn nicht mehr brauchen, pflegen den Dichter sehr zu schätzen, lassen ihn in der Schule lernen und benützen ihn dazu, seine fortgeschrittenen momentanen Kollegen mit ihm totzuschlagen; aber seine Zeitgenossen, die einzigen Menschen, die ihn brauchen, verstehen ihn entweder gar nicht, und dann sagen sie, er sei ein Narr, oder sie verstehen ihn entgegengesetzt, und dann nennen sie ihn ‚zersetzend'.

Nun, zersetzend ist er auch in der Tat, zersetzend wie jedes Ferment. Er zersetzt die Toxine, die sich regulär in den geistigen Organismus der Menschheit einzuschleichen pflegen, wo er sie trifft, obschon niemand sie für Toxine hält: die Gifte der Stagnation und Stoffwechselstauung, die Fäulnisprodukte alternder Stoffe, die sich anschicken, in Schimmel überzugehen; die Bakterien der Dummheit, Unfähigkeit

und Verdrehtheit, die sich zu allen Zeiten allenthalben herumtummeln. Er zersetzt, wie jedes Ferment, um durch Zufall neue Kräfte zu entbinden, neue Chemismen hervorzurufen, Umwandlungsprozesse anzuregen, vor allem: Entwicklungen zu beschleunigen. Er ist ein produktiver Zersetzer, wie jedes Ferment: er steigert die Geschwindigkeit der seelischen Reaktionsvorgänge. Dies ist seine Mission. Sobald er erscheint, beginnen die Reaktionszeiten, die der Mensch zur Bildung neuer geistiger Komplexe braucht, sich zu verkürzen.

Primitive und unwissende Zeiten sahen im Dichter den Helden, der die Sphinx in den Abgrund stürzt, oder den Abenteurer, der Götterbilder entschleiert. Wir sehen im Dichter den Weisen, der die Sphinx erkennt, das heißt: der einsieht, daß sie Sphinx ist und Sphinx bleiben muß. Er wird sie nicht mehr in die Tiefe schleudern, denn er nimmt kein Aergernis an Mysterien. Er wird nichts mehr entschleiern wollen; wo Schleier sind, wird er Schleier erblicken; aber er wird genau zeigen, wo sie sind, und warum sie sind. Das nennen wir heute Wissenschaft. Und wir finden eine Zeit um so aufgeklärter, je mehr Rätsel sie entdeckt hat. Aber sie müssen wissend entdeckt sein, nicht tastend, zufällig und unter Angstzuständen. Das ist der Gang des Fortschritts. Es gab eine Zeit, da hatte der Mensch den Sinn für die Sphinxnatur des Daseins, aber dieser Sinn war vergiftet durch Mangel an Weisheit, die das Rätsel liebt, statt es zu fürchten und zu verwünschen; es kam eine Zeit, da er die Sphinx leugnete und sich darum für weise hielt, aber diese Weisheit war nichts als Mangel an Mut, Mut vor der Realität, die weggelogen wird, weil sie mißfällt. Der Mensch hat sich viel häufiger in diesen beiden Extremen bewegt als in der Mitte, die allein die Zone des wirklichen Wissens ist. Diese Mitte ist das Gebiet der exakten Mystik. Sie ist das Gebiet des Dichters.

Das Klima des Dichters

Aber der Dichter hat seine Zeit ebenso nötig wie sie ihn. Denn die Rede, daß der Künstler einsam und menschenfern schaffe, nur aus sich, nur für sich, einzig von seinem innern Genius geleitet, unbekümmert um äußern Erfolg und Widerhall, ist eine der vielen kuranten Lügen, die jedermann glaubt, weil niemand widerspricht.

Der Künstler schafft nicht aus sich. Er schafft aus seiner Zeit. Das ganze Gewebe ihrer Sitten, Meinungen, Liebhabereien, Wahrheiten und nicht zuletzt, wie wir sahen, ihrer Irrtümer ist sein Nährmaterial: er hat kein andres. Der Künstler schafft nicht für sich. Er schafft für seine Zeit: ihr Verständnis, ihre lebendige Reaktion ist seine Kraftquelle, erst durch ihr Echo vergewissert er sich, daß er gesprochen hat. Künstler, die das Unglück haben, „posthum geboren zu werden", wie Nietzsche sagt, das heißt: mit ihren Organen einer andern, höhern Luft und einem reichern Boden angepaßt zu sein, haben

immer etwas Verpflanztes, Unsymmetrisches, Entwicklungsgehemmtes, und Nietzsche selbst, der in seiner Zeit steht wie ein exotisches Luxusgewächs und ein glücklicher Zufall, ist das beste Beispiel dafür. Es kann am Boden liegen, der nicht genügend Säfte hergibt, und das ist der Fall, wenn die Zeit zu arm, zu leer, zu seelenlos ist, und es kann an Sonne und Ozon fehlen, an Luftigkeit und Helle, und das tritt ein, wenn die Zeit rückständig ist und gleichsam nicht auf ihrer eigenen Höhe. An solch einem Niveaumangel leidet unsre gegenwärtige Kultur. Die Renaissance war eine Atmosphäre, die so angefüllt war mit Energien, daß sie notwendig jedes Talent zur höchstmöglichen Entfaltung emporentwickeln mußte, und Athen war es und das England der Elisabeth; aber das ganze Mittelalter war es nicht, und Deutschland war es noch viel länger nicht, und nach einer kurzen Blüte war es wiederum ein für Künstler trostloser Ort. Wir dürfen annehmen, daß die Fähigkeiten des Menschengeschlechts sich immer auf einem gewissen gleichmäßigen Durchschnitt halten, daß sie zwar im ganzen langsam fortschreiten, daß sie aber innerhalb dieser Evolution sich relativ so ziemlich gleichbleiben. Es ist nicht gut vorstellbar, daß plötzlich einige Jahrzehnte hindurch die Genies aus der Erde schießen und dann jahrhundertelang die Ernte wieder ganz mager bleibt. Aber wohl können wir uns denken, daß die Bodenbedingungen einmal besonders günstig sind, und ein andermal miserabel, daß einmal — und das ist leider die Mehrzahl der Fälle — hunderte von Samen nicht aufgehen oder nicht recht vorwärtskommen, und daß bisweilen alles, was überhaupt lebensfähig ist, bis zu den äußersten Grenzen seines Wachstums gelangt. Es sind dies, mit einem Wort, klimatische Unterschiede, und eine vergleichende Betrachtung dieser verschiedenen Klimata wäre für den Historiker die lehrreichste Aufgabe. Ein bestimmter Pflanzenkeim wird in der gemäßigten Zone ein grades, gesundes, korrektes Gewächs ergeben, nicht mehr und nicht weniger; gelangt er in ein Klima, das entweder zu trocken oder zu rauh ist, so wird man dementsprechend entweder ein erschreckend dürres, struppiges, mißfarbiges, übelgelauntes Gewächs oder eine absonderlich greisenhafte, krüppelhaft am Boden hinschleichende und gewissermaßen asthmatische Zwergpflanze entstehen sehen; setzt man ihn aber in den fetten Boden und die warme, wassergetränkte Luft der Tropen, so wird er ein mysteriöses Wundergebilde von Formen, Farben und Dimensionen entwickeln, die man ihm nie zugetraut hätte. Frankreich, zum Beispiel, hat ein überaus günstiges Klima für Genies; das geht so weit, daß man fast sagen könnte, es bringt fortwährend Genies hervor, ohne jemals welche gehabt zu haben. Der Grund ist der französische Nationalstolz; der Franzose ist so durchdrungen von der eminenten Vortrefflichkeit seiner Rasse, daß er sich dazu zwingt, alles in sich aufzunehmen, was sein Land hervorbringt, und sei es auch schwierig und

ungewöhnlich; wir sehen hier wieder einmal, wie eine an sich beschränkte engherzige Auffassung Geistesfreiheit und weiten Horizont zur Folge haben kann. In Deutschland kann man umgekehrt sagen: unser Horizont ist zu weit. Wir sind zu mißtrauisch, wir vergleichen zu viel. Wir haben eine entsetzliche Angst davor, einen falschen Prätendenten zu krönen, und kommen auf diese Weise dazu, gar keinen zu krönen. Zudem wartet das Publikum in Deutschland immer vorsichtig auf das Urteil der ‚Sachverständigen' und weiß nicht, daß es der einzige Sachverständige ist, der einzige, an den sich der Dichter wendet.

Denn jede Dichtung ist nichts andres als eine Aufforderung an das Publikum, zu dichten. Darin besteht ja gerade ihr hoher Reiz und Wert. Je mehr Spielraum sie gewährt, je mehr Stellen sie offen läßt, desto bedeutender ist sie. In jedem Versteher erwächst ihr ein neuer Dichter. Tausend Auffassungen sind möglich, und alle sind richtig.

Jedes Kunstwerk besteht aus zwei Hälften. Es ist in der Kunst nicht viel anders als in der Nationalökonomie. Auch hier wird der Wert einer Leistung vom Produzenten und vom Konsumenten gemeinsam bestimmt. Erst durch das Zusammenwirken beider Teile entsteht das, was man Kunst nennt. Ein Kunstwerk ohne ein verständnisvolles Publikum, ein künstlerisch Schaffender ohne ebenso künstlerisch Aufnehmende, das ist wie ein Weltkörper, dessen Licht noch nicht zu uns gedrungen ist, oder wie eine schöne Dame, die verschleiert spazieren geht. Alle drei: das Kunstwerk, der Himmelskörper, die verschleierte Dame sind ganz wertlos. Es ist völlig ohne Belang, ob ein solcher Weltkörper leuchtend, eine solche Frau schön, ein solches Kunstwerk bedeutend ist.

Ein richtiges Publikum muß die Dichtung schon im Herzen tragen, ehe es sie kennen lernt. Der Dichter verkündet keine Neuigkeiten, oder vielmehr: ein Publikum, dem er Neuigkeiten verkündet, ist nicht das seinige. Er gibt einige vorsichtige Andeutungen und die andern nehmen diese Andeutungen auf und machen aus ihnen eine Dichtung.

Die reziproken Aufgaben

Kurz: der Dichter hat nicht nur eine Aufgabe, er ist auch eine Aufgabe. Aber während er dazu da ist, das Problem des Daseins in allen seinen Teilen komplizierter, widerspruchsvoller und unlöslicher zu gestalten, bietet er sich selbst der Zeit als ein Problem an, das lösbar ist. Seiner Zeit erwächst die Funktion, ihn einzuverleiben, zu resorbieren, seine neuen Energien zu den ihrigen zu machen, ihn als einen lebendigen Bildungskörper in ihr Blutplasma aufzunehmen.

Diese Aufgabe ist die, ihn zu registrieren, da er noch in keinem der bisherigen Kataster Platz gefunden hat. Seine Träume und Gedanken, eingesperrt in Büchern, wollen befreit, in die Wirklichkeit gelassen werden. Sie wollen auf die Straße, sie wollen die ganze

Atmosphäre der Zeit erfüllen, sich ausdehnen durch die Realität statt durch die Bücher. Die Realität aber ist der Mensch des Tages und des täglichen Lebens, der handelnde, auf der Straße, im Garten, in der Kaserne, im Schulhof stehende lebendige Mensch, der Mensch, der im Eisenbahnzuge sitzt, in seinem Zimmer auf- und abgeht, eine Ansichtspostkarte in den Briefkasten wirft und Zigarren auswählt, der soeben einen gebratenen Fisch zerlegt oder einen wassergetränkten Schwamm über seinem Kopf ausdrückt, der seine kleine tägliche Berufstätigkeit abspinnt, die nur auf zehn oder zwanzig Menschen merkliche Wirkung ausübt und trotzdem für ihn selbst das Allerwichtigste ist. Dies allein ist der wirkliche Mensch, und einen andern gibt es nicht. Und der Dichter, der eine ungeheure Leidenschaft für die Realität hat, denkt bei seiner Wirksamkeit immer nur an diesen, den er doch so ungemein schwer in die Hände bekommt. Des Dichters Bücher wollen ins Leben gerufen werden, sie warten unaufhörlich auf diesen Ruf.

Der Dichter ist der einzige ‚Moderne' in seiner Zeit, weil er gar nicht in die Zeit gehört, weil er zu einer Kategorie zählt, die doch nicht existiert, weil er mit Kräften arbeitet, die sich erst entwickeln müssen, durch ihn entwickeln müssen: er ist dazu da. Er ist eine gänzlich absurde, gänzlich unerprobte, riskante Angelegenheit. Er ist ein Mensch, den es noch nicht gibt. Darum ist er nicht einfach, nicht „ohne weiteres verständlich", nicht normal und nicht registrierbar. Ist er einmal zum Normalmenschen, zur menschlichen Norm, registriert, kanonisch geworden, dann ist er gar nicht mehr da. Er hat dann seine Mission erfüllt. Er hat sich verbreitet über den ganzen Erdraum, alle Köpfe indossiert mit seinem neuen Wissen und zu jeder einzelnen menschlichen Seele sich hinzuaddiert. Er hat sich verteilt unter alle, sich verflüchtigt in die ganze Menschheit. Ist der Prozeß, von dem wir oben sprachen, seine Einverleibung in die Zeit, vollendet, hat ihn die Zeit restlos resorbiert und aufgearbeitet, dann hat sie ihn auch aufgezehrt, und er ist nicht mehr vorhanden. So paradox es klingen mag: der Dichter ist in der Tat nicht mehr und nicht weniger als die gemeinsame Berührungsfläche zweier Unmöglichkeiten, die Kreuzung aus einem Menschenexemplar, das es noch nicht gibt, und einem Menschenexemplar, das es nicht mehr gibt.

So übernimmt der Dichter von seiner Zeit eine Aufgabe, und diese übernimmt wieder eine von ihm. Es sind aber Aufgaben mit umgekehrten Vorzeichen: die eine hat ein negatives, die andre ein positives. Der Dichter hat das Thema, sein Zeitalter widerspruchsvoller, problematischer, dubioser zu machen, ihm neue Tiefen und Untiefen zu zeigen, es zu irrationalisieren. Das Zeitalter aber hat dem Dichter entgegenzukommen, indem es ihn übersichtlich, verständlich, handlich macht, ihn rationalisiert. Beide haben gegen einander wichtige Verpflichtungen zu erfüllen, aber entgegengesetzte: der Dichter

gegen die Zeit, indem er sie zerlegt, zersetzt, ausgräbt; die Zeit gegen den Dichter, indem sie ihn auseinanderlegt, auseinandersetzt, ausgräbt. Man kann daher sagen: die beiden haben die reziproke Aufgabe, einander aufzulösen; der Dichter die Zeit, in der Art, wie man eine chemische Verbindung auflöst; und die Zeit den Dichter, in der Art, wie man eine Gleichung auflöst.

Ist dieser Vorgang beendigt, so ist alles geschehen, was notwendig ist: Der Dichter ist aus einer verborgenen, einer latenten Kraft etwas Offenkundiges, Stationäres geworden; aus dem labilen Gleichgewicht ist er in das stabile der Totenstarre übergegangen. Es ist Platz gemacht für eine neue Zeit und Platz gemacht für neue Dichter. Er selbst ruht dann aufgebahrt unter den übrigen Mumien seines Schlages, ebenso verehrt wie sie und ebenso tot wie sie, die auch einmal das Gesetz des Lebens erfüllten: Bewegung zu verbreiten, und das Gesetz der Geschichte: verkannt zu werden.

Harry Walden / von Herbert Ihering

Wir leben in einer Zeit, die die Kanten glättet und biegt. Selbst das kratzbürstigste Berlinertum hat weltmännischen Schliff erhalten. Es ist noch immer drastisch, aber es mildert die Derbheiten durch Selbstironie. Es ist noch immer frech, aber es sagt die Unverschämtheiten mit gewinnendem Lächeln. Es ist noch immer roh, aber es schüttelt die Roheiten mit salopper Lässigkeit heraus. Auch die echten berliner Schauspieler haben ihre Stachlichkeit verloren. Wenn man von Henry Bender absieht, lebt die alte berliner Ruppigkeit nur noch in der Kunst einer Dame fort: in den köstlich frechen Liedern der Claire Waldoff. Wer aber sonst auf unsern Bühnen Berlinertum vertritt, hat den Einfluß der Weltstadt erfahren. So gewinnt Guido Thielscher zur gehörigen Grobheit gar keine Zeit mehr, weil seine runde Behaglichkeit von einem wirbligen Sprech- und Gebärdentempo überrumpelt wird. So strebt Oskar Sabos schlackſige Gelenkigkeit nach gespreizter Würde. So versteckt sich Max Adalberts Schnoddrigkeit hinter modischer Eleganz.

Den Extrakt dieses ganzen modernen Berlinertums aber gibt die Kunst Harry Waldens. Sie ist aus groben, zarten, frechen und liebenswürdigen Elementen gemischt. Und zwar so, daß sich diese Elemente nicht ablösen, sondern gleichzeitig ineinander sind. Sie haben aufeinander abgefärbt, so daß man die Grundtöne nur schwer erkennen kann. Bei dieser Kunst muß man an einen berliner Kleinbürgersohn denken, dessen Eltern, reich geworden, eine Villa im Grunewald bezogen und in einer Gesellschaft verkehrten, die Haltung und Benehmen hatte. So überlegen vornehm sich Harry Walden in Bonvivantrollen

gibt, so elegant und sicher er als einer der wenigen Schauspieler von Berlin sich im Gesellschaftsanzug bewegt: einen letzten Rest berlinischen Bürgertums kann er nicht verleugnen. Sein Gesicht ist gutmütig typisch, und die fliegende Leichtigkeit seiner Gebärde entspringt nicht aristokratischer Lässigkeit, sondern eher wurstiger Gleichgültigkeit. Darum kann man diese weltstädtische Gewandtheit nicht als Kultur, sondern nur als Firnis ansprechen.

Den Schlüssel zu Harry Waldens Art liefern seine Possenfiguren. Hier gibt er sich schauspielerisch nach allen Seiten aus und legt so die Keime auch seiner klassischen Schöpfungen bloß. Ich nehme seine letzte berlinische Possengestalt heraus: den Willy Mindner im ‚Flieger‘ von Hans Brennert und Jon Lehmann. Dieser stammt aus kleinen Verhältnissen, wurde von seinem Vater verstoßen, ist als Rennfahrer, als ‚Flieger‘ zu Ruhm und Geld gekommen, kehrt nach Hause zurück, versöhnt sich mit seinen Eltern, mietet ihnen eine Wohnung am Kurfürstendamm und verlobt sich nach vielen Hindernissen. Man kann sich nach dieser Inhaltsskizze die Situationen vorstellen, die Harry Walden zu durcheilen hat. Er muß stolz, gutmütig, ausgelassen, traurig, frech, verlegen, verschmitzt, arglos, mutig, verzagt, kurzum: alles das sein, was man einem berliner Jungen überhaupt nur zutrauen kann. Alles dieses ist Harry Walden auch. Aber schließlich jeder Schauspieler könnte solch wechselndem Situationszwang gehorchen. Was Walden über den Durchschnitt erhebt, ist eben jenes schon erwähnte Ineinanderüberspielen der Launen und Stimmungen. Ist eine Virtuosität, die Gefühle ineinanderzuziehen und sie dann auseinanderzuspinnen. Seine Kunst, die keine Ecken und Kanten kennt, ist eine Kunst der Uebergänge. Darum ist Walden in Possen am besten, wo er alles sein kann, und wo kein Charakterzug, keine Stimmung auf die Dauer vorherrscht. Darum ist er am schwächsten da, wo ein Gefühl stark durchgehalten werden muß oder jäh in die Höhe schießt. Denn dieses Auseinanderwickeln der Gefühle ist kein kreißendes Gebären wie bei Bassermann, sondern eben ein unmerkbares Hinüberfließenlassen. Der Carlos gelang Walden an den Stellen, wo seine Seele pendelt und schwankt, mißlang aber völlig, sobald eine heißere Leidenschaft emporzischte. Dieser Prinz, von der einzigen Liebe zur Königin, von dem einzigen Gedanken an Flandern, von dem einzigen Schmerz um den toten Freund durchdrungen, wurde knabenhaft und klein. Seinen Worten, seinen Gebärden fehlte jede leidenschaftliche Akzentuierung.

Denn auch die Technik dieses Schauspielers ist auf eine Kunst der Uebergänge gestellt. Der weiche, bestrickende Klang seiner Stimme wird durch eine schwebende, singende Sprechkunst zum Tönen gebracht. Obwohl Harry Walden jedes Wort melodisch ausschwingen läßt und scheinbar auf seinem Wohlklang ausruht, hat es doch nie Sinn- und Gefühlsbedeutung für sich, sondern einzig Geltung als Ueberleiter zum

nächsten. Daher die Manier, keinen Satz mit einem Punkt, sondern stets mit einem Fortsetzung heischenden Gedankenstrich zu schließen. Dennoch mindert dieses Ineinanderschleifen nichts von der mustergültigen Deutlichkeit der Waldenschen Sprache, die durch ein Kainzisches Vokalisieren der Konsonanten bewirkt wird. Aber es ist klar, daß sich mit einer solchen Sprechweise keine Leidenschaftsenergien bewältigen lassen. Sie führt höchstens durch ihren erwärmten Wohllaut, wie auch der Leon in ‚Weh dem, der lügt' zeigte, über einen Mangel an ursprünglichem Temperament hinweg.

Eine ähnliche Begrenztheit zeigen Waldens körperliche Mittel. Sein leichter, federnder Schritt wird selbst unter der Last eines tragischen Schicksals nicht schwerer und wuchtiger. Die spielerische Grazie der Gebärde verliert sich nicht im Wirbel der Leidenschaft. Der mimische Ausdruck kommt über den elegischen Zug eines sanften Schmollens nicht hinaus. Im Zehenspitzentanz sucht Walden an die Leidenschaft heranzuspringen. So kommt selbst in seinen Carlos eine störende ‚Wupptigkeit' hinein. Der Mund spricht klassisch, der Körper berlinisch.

Im Grunde aber weist auch Waldens Körperlichkeit ganz auf seine Kunst des Ueberganges hin. Jede Bewegung, jede Gebärde, jedes Nervenspiel des Gesichts deutet mehr das folgende als das gegenwärtige Gefühl an. Darum ist es kein Wunder, daß von allen klassischen Rollen, die Walden bis heute gespielt hat, ihm am restlosesten die gelungen ist, die nie von pronozierten Gefühlen beherrscht wird, sondern nur aus Uebergängen besteht: der Clavigo. Hier wurden alle negativen Eigenschaften zu positiven. Der tänzelnde Schritt, die eilige Flüchtigkeit der Geste, der weiche, betörende Tonfall der Stimme — hier dienten sie nur der Charakteristik eines haltlosen, nie verweilenden Gesellschaftsmenschen.

Aber es ist klar, daß es auf klassischem Gebiet nur wenige Rollen gibt, die der Natur Waldens so entgegenkommen: vielleicht der Ferdinand in der ‚Stella', vielleicht der Leicester, vielleicht der Rudenz. Im allgemeinen wird das Reich dieses Künstlers die Posse und das Konversationsstück bleiben, zu dem ja in letzter Linie auch ‚Clavigo' gehört. Im pointierenden Plauderton feiert Waldens Sprachkunst ihre eigentlichen Triumphe. Dort wird seine Art, auf dem Wort zu verweilen und doch in das nächste überzugleiten zum wohlberechneten, nicht nur den Klang, sondern auch den Sinn herausarbeitenden Effekt. Er dehnt das Wort vor der Pointe, hält ein, spannt die Erwartung und schwingt mit leichtem Tonwechsel auf das Schlagwort hinüber. Das alles ist aber nicht nur Technik. Es bricht hier wieder ein Stück Berlinertum durch: eine fast jungenhafte Freude am Necken, am Ueberraschen, am Verblüffen. Harry Walden macht an solchen Stellen das treuherzigste Gesicht von der Welt, und ein Lächeln verrät, welches

Vergnügen er an sich selbst und an der Bestürzung seines Gegenüber hat.

Dieses abwartende Wissen um die Wirkung seiner Worte charakterisiert nicht nur Waldens Verhältnis zu seinen Partnern, sondern auch zum Publikum. Er hat immer zwei Gegenspieler: den Schauspieler auf der Bühne und die Gesamtheit der Zuhörerschaft. Das führt oft soweit, daß er, ohne in Tenormanieren zu verfallen, an seinem Mitspieler vorbei, direkt zum Publikum zu sprechen scheint. Deshalb feiert er seine andern großen Erfolge als Coupletsänger und Parodist. Nun kann er sich ungehemmt zum Publikum wenden und braucht seinen ironisierenden Plauderton, den illustrierenden Linienschwung seiner Geste nur wenig zu variieren. Harry Walden ist der einzige, zu dem in Berlin, wo Rampe und Parkett streng getrennt sind, das Gros des Publikums eine persönliche Beziehung hat. Das rührt wie von der gewinnenden Art seiner Kunst im allgemeinen, so von dem immer wieder sichtbar werdenden Berlinertum her. Heute, wo die eigentlichen Lokalschauspieler ausgestorben sind, jubelt die Masse dem zu, den sie als Verwandten wiedererkennt, wenn er auch über die heimatlich begrenzten Rollen hinausstrebt. In dem sie sich wiederfindet, selbst dann oder erst recht dann, wenn er sich parodierend über sie lustig macht.

Das Schiff im Sturm / von Alfred Walter-Horst

Der Sturm', das schönheitfunkelnde, melancholisch-heitere und abgrundtiefe Märchenspiel des alternden Shakespeare, erscheint selten auf der Bühne. Ein Hindernis für die meisten Theater bilden wohl die technischen Schwierigkeiten und die verhältnismäßig hohen Kosten der Inszenierung.

Man wagt nicht gerne beträchtlichen Aufwand an eine Dichtung, die arm an äußern Geschehnissen ist und ungewöhnlich feinen und sorgsamen Händen anvertraut werden muß, wenn sie zu intensivem Bühnenleben erstehen soll.

Der Weg zur Verminderung der Unkosten und zur Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten ist auch der Weg zur Lösung der künstlerischen Aufgabe: Vereinfachung der Mittel.

Das scheinbar schwierigste technische Problem, das uns gleich zu Anfang begegnet, läßt sich auf diesem Wege leicht bewältigen — eigentlich umgehen.

Ich meine das im Sturm schwankende und untergehende Schiff. Man braucht es gar nicht in der Nähe zu zeigen. Es bedarf

weder eines ganzen plastischen Fahrzeuges (wie es Beerbohm Tree auf seiner londoner Bühne in virtuoser Vollendung vorführte), noch ist es wichtig, daß man einen Schiffsausschnitt mit der auf Bord umherrennenden und hantierenden Mannschaft zu sehen bekommt.

Die Dekoration zeige gleich beim Aufgehen des Vorhangs Prosperos Insel und Höhle. Entfernt am Horizont schwankt und sinkt die (flächenhafte) Silhouette eines Schiffes. Sie hebt sich aus der finstern Flut und zeichnet sich schwarz vom halbdunklen dunstigen Himmel ab.

Ich streiche die kurze Eingangsszene. Dramaturgisch genügt die Tatsache, daß ein Schiff in der Nähe von Prosperos Insel sichtbar wird und scheitert. Was das für ein Schiff ist, erfahren wir in den folgenden Szenen.

Im allgemeinen sollte man freilich Kürzungen bei Shakespeare zu vermeiden suchen. Zumal wenn größere Strecken fortfallen, wird leicht die Plastik des dramatischen Werkes beschädigt.

Auch hier wird eine starke und schöne Kontrastwirkung zum mindesten abgeschwächt: die unmittelbar vor unsern Augen hastende, in Not und Angst mit den Elementen ringende Schiffsmannschaft — und gleich darauf der hoheitsvoll gelassene Prospero, der Herr der Elemente, der weise Ueberwinder aller Erdenängste und Mühen.

Doch ist die Kürzung vorläufig schon deshalb gerechtfertigt, weil sie dazu beitragen kann, die Aufnahme einer selten auf der Bühne erscheinenden Dichtung in das ständige Repertoire zu erleichtern.

Vom Text der ersten Szenen bleiben nur ein paar Kommando- und Hilferufe. Verworren und schwach dringen aus der Ferne die Stimmen der Untergehenden durch das Sausen des Windes, das Rauschen und Dröhnen der Brandung.

Der Sturm, durch Prosperos magische Künste erzeugt, schwindet mit zauberhafter Schnelle, und während sich der Horizont aufhellt, bemerkt man den Magier auf der Spitze eines Felsens in beschwörender Haltung, neben ihm Miranda.

Das folgende Zwiegespräch, also die zweite Szene, beginnt, während beide langsam den Felsen hinabsteigen.

Diese suggestive Art der Inszenierung entspricht dem Wesen des Märchens, das nur sparsame, feine Mittel verträgt.

Wer nach der üblen Tradition ein Märchen mit opernhaftem Prunk, Musik und technischen Kunststücken überlädt, verkennt sein Wesen.

Der Regisseur hat den Zauberstab Prosperos in Händen: er zeige, ob er ihn weise, wie der Meister, zu gebrauchen vermag.

Aus der Sammlung von Aufsätzen, die nächstens, unter dem Titel ‚Das Bühnenkunstwerk‘, bei Hugo Schildberger in Berlin erscheint.

Das vergessene Ich / von Fritz Jacobsohn

Die wirklich lustigen und zugleich komischen Opern aus deutschen Federn sind so rar, daß ein Zweiakter, wie ‚Das vergessene Ich‘ von Schott und Wendland selbst dann noch freudig zu begrüßen ist, wenn im kritischen Becher ein schaler Rest zurückbleibt. Jener Rest, der zwischen dem großen Wollen und weniger großen Können bleibt, und den nur das Genie wegtilgt. Tritt man aber (wie man meistens oder doch häufiger tun sollte) mit den Voraussetzungen der deutschen komischen Oper und nicht mit dem Wunsch, ungeahnte musikalisch-dramatische Offenbarungen zu erleben, an diese neue Oper heran, dann braucht man sich nicht nur an das löbliche Wollen zu halten. Das Können, das im ‚Vergessenen Ich‘ vom Textdichter und vom Komponisten bewiesen wird, bringt ihr Werk in die Nähe der letzten deutschen komischen Oper: Leo Blechs ‚Versiegelt‘.

Die neue Oper hat ein Buch, mit dem man sich (o gramvolle Seltenheit!) literarisch befreunden kann. Richard Schott spricht ein sauberes Deutsch, mißhandelt niemals den Reim und bietet in abwechslungsreichen Versmaßen Gelegenheit zu mannigfaltiger Rhythmik. Seine Gestalten leben alle, haben ein eigenes Gesicht und entwickeln sich in den zwei Akten weiter, handelnd nicht wie Opernfigurinen, sondern wie Menschen. Meister Rümelin, die Hauptperson, die ihr eigenes Ich vergessen muß, um nach dem Vorbild der derben italienischen Renaissancenovelle für kurze Zeit der ‚Andere‘ zu werden, trägt sehr gut die Voraussetzungen zu dem rheinischen Karnevalsspaß des Jahres 1810 in sich, den sich drei junge Freunde mit ihm erlauben. Rümelin ist ein lieber Kerl; ein rechter Weinschlauch, verschmitzt, pfiffig, humorvoll und auf zwei Beinen stehend, die der Genuß des Lorcher in bedenkliches Wanken bringt. Neben ihm lebt besonders das Mündel Josephine, eine junge Sängerin, die liebenswürdige Schelmerei mit deutscher Innigkeit glücklich vereint. Nach einem etwas langweiligen Präludieren, das bis zur Hälfte des ersten Aktes geht, setzt die Handlung flott ein und entwickelt sich im besten Lustspieltempo mit humoristischen und burlesken Intermezzi bis zum fröhlichen Beschluß, bei dem sich alles aufklärt und ein Liebespaar vergnügt Verlobung feiert.

Waldemar Wendlands Musik trifft vor allem den anspruchslos heitern Stil der deutschen Spieloper. Melodiker im alten Sinne ist Wendland nicht; auch kein Lyriker, wenngleich Ansätze dazu da sind. Für diesen Mangel, der doch wohl überhaupt der Mangel unsrer Zeit ist, entschädigt sein ausgesprochenes humoristisches Talent, und seine Kunst, ein Thema zu entwickeln und durchzuführen. Die kleinen Aphorismen, mit denen er seine Personen ausstattet, sind alle charakteristisch, haben Gesicht, Farbe und Stimmung. Die Anlehnung an

die ‚Meistersinger‘ ist offenbar und durchaus nicht verschämt: mit einem leibhaftigen Zitat macht Wendland Reverenz vor seinem großen Lehrmeister. Steigerungen voller Verve erinnern in dieser Partitur an den klassische Symphonienstil, und altdeutsche Gavotten- und Allemandenthemen, Volksliedanklänge geben ihr Zeitkolorit. Die Themen und Thementeile sind symphonisch über das ganze Werk ausgebreitet und in leitmotivische Beziehungen zueinander gebracht. Die Instrumentation ist voll von geistreichen Witzen, und die reichliche Verwendung des Holzes hilft, den kräftigen Eindruck zu erhöhen. Alles in allem: eine wirkliche komische Oper, die man mit Freude begrüßt.

Die Aufführung unter der Regie von Maximilian Moris zeigte die Sorgfalt und das Geschick dieses besten Opernregisseurs, ohne das ganz ungeheure Maß von Arbeit verspüren zu lassen, das sicherlich auf sie verwendet worden ist. Ein solches Lustspielensemble hat kaum eine Schauspielbühne, geschweige denn eine Oper, und es ist schmerzlich, daran zu denken, daß dieses Ensemble binnen weniger Wochen in alle Winde zerstreut sein wird. Die Hauptrolle, eine Bombenpartie, gab Ludwig Mantler; mit dem ihm eigenen, vornehmen Humor, der selbst bei ausgelassenster Heiterkeit nicht die Kunst vergißt. Dazu war er stimmlich ausgezeichnet disponiert und feuerte die Mitspieler mit seiner guten Laune an. Bei ihm können sich die Autoren besonders bedanken.

Illusion / von Max Brod

Von hier aus, von der Kleinstadt, stelle ich mir manchmal eine Redaktion wie einen ungeheuern Palast vor, der seinen Lärm in die dunkeln Nebenstraßen wie eine Ausstrahlung verbreitet. Noch ehe man ums Eck biegt, fühlt und sieht man an allem: Ah, jetzt kommen wir zur Redaktion . . . Geflügelte Stiere bewachen das Portal, und wer vorbeigeht, nimmt den Hut ab. Der Unterbau des Palastes besteht ganz aus riesigen Rotationsdruckmaschinen, die so kompliziert wie Rechenmaschinen (als der Erfinder sie zu Ende erdacht hatte, kam er ins Irrenhaus), aber zweihundertmal so groß aussehen. Im ersten Stockwerk geschehen Musterbeispiele der Dinge, die von den Redakteuren in der nächsten Nummer beschrieben werden müssen: ein Pferd stürzt, der erste Schnee schwebt nieder, Armeen ziehen vorbei, Parlamente debattieren, ein Aviatiker nimmt von seiner Mutter Abschied, Schauspieler in ihren Kostümen sprechen erhebende Verse. In der nächsten Etage, die durch ein kompliziertes Treppensystem mit der untern verbunden ist, gibt es nichts als Telephone, ungeheure Fernrohre, Bahnhöfe für Expreßzüge, Warenmagazine, Kinematographen — kurz ein solches Durcheinander aller Kultureinrichtungen, daß dem Beherztesten der Mut sinkt. Der Chefredakteur rollt auf Flügelrädern durch lange Galerien, in denen seine Angestellten laut schreiend

schreiben, die Füllfeder an seinem Gürtel ist wie ein diamantbesetzter Degen. Durch das offene Fenster sieht man auf den Hof, wo Nachrichten und Herzensergüsse aufgestapelt werden, aus andern Höfen führen Fäden zu allen Städten des Kontinents und Amerikas. . . . So stelle ich mir das Redigieren vor, und das ist eigentlich meine regelmäßige natürliche Ansicht, die ich nur dann unterdrücken kann, wenn ich das Wort ‚Redaktion' mit absichtlicher Schnelligkeit und Unachtsamkeit ausspreche.

Komme ich aber nach Berlin oder Paris, so sieht die Wirklichkeit ganz anders aus. Ich muß lange das Haus der Redaktion unter fünfzig gleichartigen derselben Gasse herausstöbern, niemand spricht noch in der nächsten Nähe dieses Hauses von Dingen, die man als Ehrfurcht gegen ein so ungeheures Etablissement deuten könnte. Noch der Krämer nebenan scheint nicht zu ahnen, daß gleich benachbart eine Redaktion ist, und hält sich selbst offenbar für wichtiger. Ein Kind spielt Reifen, es ahnt nichts. Ein Lastwagen poltert durch die merkwürdig unbelebte Gasse. Und nur ein kleines Emailschildchen heißt ‚Simplizissimus' oder sonst etwas, ganz ebenso große Schildchen hat ein Rechtsanwalt und ein Schreibbureau im Toreingang ausgehängt. Oft muß ich sogar an Pflaster und Blumen vorbei ins Hinterhaus gehen, an ruhigen, mit sich selbst beschäftigten Dienstmädchen oder Mietern vorbei. Und dann empfängt mich an einem gewöhnlichen Schreibtisch ein gar nicht mystischer Herr, spricht die üblichen Dinge, während ich das einfache Mobiliar betrachte: ein paar Bücher, einen Telephon-Tischapparat wie in jedem größern Geschäft, Briefe, ein Sofa, einen Brieforduer, einen Kunstdruck an der Wand . . . Und da überfällt mich immer wieder derselbe Gedanke, den ich jetzt ausdrücken möchte. Ich fühlte mich überlistet. Es erscheint mir plötzlich wie eine bloße Uebereinkunft, eine Legende, daß von diesem ganz unmerkwürdigen Zimmer so viel Erschütterung und Macht ausgeht. Warum gerade von hier aus? Wo sind die Fäden? Ist die Druckerei hinter der Wand? Wo laufen die Verbindungen zu dem Kapital, zu den Autoren, zu den Setzern an ihren Kästen, zu den Verkäufern in ihren Kiosken auf den Boulevards? Ist es nicht ein bloßer Aberglaube, daß sich diese Verkäufer immer wieder an dieses in nichts ausgezeichnete Zimmer wenden und an andre nicht? Man müßte sie aufklären über ihre Verblendung. Man müßte vor allem einmal folgenden Versuch machen: ein Zimmer mit sklavischer Genauigkeit nach einem wohlrenommierten Redaktionszimmer einrichten. Ich würde es dann übernehmen, mich ruhig wartend an den Schreibtisch zu setzen, das getreu nachgebildete Elfenbeinmesser in der Hand. Ich bin überzeugt, es müßte auf diesem Wege plötzlich eine mächtige Zeitschrift entstehen. Entsteht sie nicht, dann ist das nur ein Beweis dafür, daß die Kulissen des nachgemachten Redaktionszimmers nicht genau dem wirklichen

gleichen. Ich fühle es: die richtig ausgestattete Bühne muß die szenischen Vorgänge in sich hineinziehen wie ein luftleerer Raum Luft in sich saugt. Nur ruhig warten und in die Wand schauen: plötzlich fühlst du das Kapital hinter dir, die Interessengruppen, alle Verhandlungen, die der Gründung vorangehen mußten, plötzlich ist alles da, wie etwas Vergessenes im Gedächtnis auftaucht und doch von jeher da war. Und du fühlst, daß du in diesem Moment Menschenhände in einer fernen Setzerei bewegst; der Telephonapparat, der ein bloßes Bühnenversatzstück ist und gar nicht an die Leitung angeschlossen, funktioniert in diesem Augenblick, du weißt es und du zweifelst nicht. Ohne Elektrizität klingelt die Signalglocke. Du erteilst Weisungen, Ratschläge, Entscheidungen. Du bist ein lebendiger Machtfaktor. Ein Unterbeamter, von dessen Existenz du bisher nichts geahnt hast, tritt herein, legt Ausarbeitungen vor, die du ihm gestern aufgegeben hast, wie es scheint. Andre danken für empfangene Vorschüsse. Und ohne daß du dich von deinem Platz gerührt hast, hörst du mit einem Mal, wie draußen vor dem Fenster die Zeitungsjungen den Titel deiner Zeitschrift in die Luft brüllen, wie sie die noch klebrigen Blätter, die nassen, schwarzen, zischenden Lettern entfalten und schwingen, wie sie rennen und so schnell den Vorbeigehenden das Papier in die Hand stecken, daß man meint, sie reißen es ihnen aus der Hand . . . Ueberdies bist du gar kein Schwärmer für Zeitschriften natürlich, im Grunde hältst du alle für überflüssig. Nur einmal hast du es aus wissenschaftlichem Interesse probieren wollen, ob man eine Zeitschrift nicht intuitiv von innen heraus gründen kann, mit Hilfe der Bühnenausstattung eines Redaktionszimmers, statt rationalistisch mit den langweiligen Maschinerien der Welt.

Um mein Problem zu formulieren: ich möchte den genauen Anteil suchen, den das Bühnenmäßige an den Vorgängen des Lebens hat.

Dasselbe gewöhnliche Zimmer, als Gerichtssaal eingerichtet: und ganz gewiß werden bald Richter, Zeugen und Angeklagte da sein. Die Aehnlichkeit der äußern Situation, sofern sie nur täuschend und exakt ist, muß die gewohnten Vorgänge des Lebens heranlocken . . . Ebenso glaube ich, daß ein Sterbender sofort dem Tode entrinnen müßte, wenn man ihn aus der gewohnten Sterbeumgebung, aus diesem Bett und Nachthemd und Kästchen nebenan mit den farbigen Arzneien in Fläschchen, aus dieser Luft und den das Ende heranzagenden Freunden, plötzlich auf die Straße versetzte, an eine Straßenkreuzung, wo die Reihen der Automobile vor dem weißen Stab des Polizisten stocken, wo alles schreit und läuft und jeder Passant eher dem nächsten absichtlich auf den Fuß treten würde als an Sterben denken. Wenn man aufpassen muß, daß einem im Nachtwind nicht der Hut in die nächste Pfütze fliegt, hat man keine Zeit zu sterben. Die Szenerie ist es, die mordet und das Leben rettet.

Rundschau

Die Hosen des Herrn von Bredow

Es waren viele Kinder im Theater, nämlich im Neuen Schauspielhaus, wo Frau Kory Towska eine Dramatisierung des Romans von Willibald Alexis aufführen ließ. Diese Kinder, empfänglich an sich und von der Weihnachtsfreude noch empfänglicher gemacht, schienen ehrlich begeistert zu sein. Vor einem erwachsenen Publikum würde die mühsame Buntscheckigkeit nur im alten Schauspielhaus bestehen, und man begreift im Grunde nicht, warum das Hoftheater sich diesen Lobgesang auf einen Hohenzollern hat entgehen lassen. Er ist nicht schlechter als ein guter Lauff, auch nicht schlechter als mancher schwache Wildenbruch, und wo der lebende Dramatiker nicht vorwärts weiß, da stellt zur rechten Zeit der tote Epiker sich ein. Er muß sich häufig einstellen. Frau Kory Towska hat sich im wesentlichen darauf beschränkt, den Roman in eine Reihe von Szenen aufzulösen, die abwechselnd hochtrabend und genrehaft, erhitzt und lau, lustig und traurig, gefühlsschwelgerisch und abenteuerlich, theatralisch und untheatralisch sind.

Nur dichterisch ist keine, weil die beiden Hauptvorzüge des Buches verloren gegangen sind: der Geruch unsrer Mark und der kräftige Schlag männlicher Herzen. Aus dem Brandenburg des beginnenden sechzehnten Jahrhunderts ist ein Nirgendwo und Irgendwann geworden. Aber trotzdem ließe sich eine Art Theaterprodukt denken, das keine Wurzeln und keine Luft und keinen Himmel hätte und doch nach den Gesetzen der Kulisse ein Stück oder auch nur ein Schaustück, ein Spiel oder auch nur eine Schauspielerei wäre: eine pompöse, polternde, klirrende, schmetternde Sache voll unbekümmerter Effekte. Daß dergleichen nicht entstanden ist, kann man Frau Kory Towska zum Vorwurf machen. Sonst eigentlich nichts. Weder hat sie dem alten Alexis einen Schaden zugefügt, weil sein Roman ja in alter Rühmlichkeit bestehen bleibt, noch der deutschen Kunst, weil ihre Bearbeitung nichts mit deutscher Kunst oder überhaupt mit Kunst, wie wir sie meinen, zu tun hat. Nur uns hat sie um einen Abend gebracht. Nach ihrer literarischen Vergangenheit und Gegenwart durften wir erwarten, für den Mangel an Charakteristik und Atmosphäre und dramatischer Energie durch irgend eine Sorte von Amüsement entschädigt zu werden. Aber man langweilt sich. Die fünf Akte nehmen kein Ende; und wenn der fünfte ein Ende hat, war es erst der vierte, und es kommt noch einer. Diese Weitschweifigkeit ist das Zeichen, woran man auch hinter dem männlichsten Pseudonym eine Kory als Autor des Schauspiels erkennen würde; und diese Geschwätzigkeit ist es, welche die Grundstimmung des Schauspiels, trotzdem seine Hauptbestandteile und zahlreiche Nebenbestandteile von Alexis herrühren, schließlich doch ganz alexis-

fremd macht. Aber sicherlich ist mein Maßstab zu hoch und zu reif. Die Kinder (selbst die Kinder von Theaterkritikern) waren begeistert, und ich hätte eins von ihnen bitten sollen, mich für dies Mal zu vertreten.

Dann wäre auch die Darstellung besser weggekommen. Mein Freund Bob wollte sich „schief lachen" über Fräulein Wüst, über die ich mich schon öfter schief gelacht habe, die mir aber hier wieder einmal gar nicht gefallen hat, weil gerade sie sich am leichtesten an Alexis hätte halten können und sich ausschließlich an Towska hielt. Mit meiner Freundin Gerda war ich einig über die Vortrefflichkeit des Herrn Siebert: nur daß diese Vortrefflichkeit von ihr in der „zu drolligen" Nacktheit seiner Beine, von mir in der schönen Schlichtheit seiner Spielweise erblickt wurde. Herrn Christians fand Hildeli selbstverständlich „himmlisch". Hätte ich widersprochen, so wäre es auf der Stelle um ihre Liebe — nicht zu Herrn Christians, sondern zu mir geschehen gewesen. Hier muß ich leider die Wahrheit sagen. Gäbe es noch eine Facheinteilung, so käme Herr Christians zwar in keins der alten Fächer, der Liebhaber oder Helden oder Naturburschen, wohl aber in ein neues Fach: der Unnaturburschen. S. J.

* * *

Aus Menschenliebe

Börsencourier:

Die Komische Oper hatte gestern einen Texterfolg. Richard Schotts Text zu der Wendlandschen Oper ‚Das vergessene Ich' amüsierte und reizte die Lacher. Die Sprache ist lustig, die Reime nett, die Situationen komisch, die Laune gut. Nur bei mir nicht, denn die Musik störte mich derart, daß ich nicht zum Genuß des Textes kam.

Leo Blech hätte ihn komponieren müssen, oder sonst ein graziöser Humorist. Wendland ist absolut unfähig. Er hat keinen eigenen Gedanken, nicht einmal entlehnte. Er weiß nicht, wie man dramatisch gestaltet, er schlägt seine eigenen Pointen tot, noch ehe sie geboren sind. Die Musik ist Null. Die Instrumentation ist gewöhnlich. Bisweilen taucht so eine Ahnung des Stils auf, in dem solche Werke zu schreiben sind. Aber das ist schon zu viel gesagt.

Vossische Zeitung:

Dem Buche dieser komischen Oper liegt ein altes, oft benutztes Sujet zugrunde. Aber das Sujet ist nicht ausgiebig genug; einen ganzen, wenn auch kurzen Abend über von komischen Situationen zu zehren, ist nicht angängig; es ist hier eine Episode zur Hauptsache gemacht, ein Scherz über Gebühr breit getreten. Es ist schade, daß wir wieder einmal eine Hoffnung begraben müssen.

Nur die Musik ist durchaus die Arbeit eines talentvollen und geschickten Musikers. Anfangs, und zwar leider etwas reichlich lange Zeit bis in die Mitte des zweiten Aktes hinein wird der Stil der modernen Konversationsoper, der eine nicht glückliche Erfindung ist, allzu geflissentlich festgehalten. Später lebt sich die Musik mehr aus, gewinnt die Höhepunkte, und wir stellen fest, daß der Komponist ohne Zweifel berufen ist.

Aus der Praxis

Annahmen

Curt Kraatz und Arthur Hoffmann: So'n Windhund! Dreiaktiger Schwank. Hanau, Stadttheater.

Adolf Paul: Wie die Sünde in die Welt kam, Legendenspiel. Berlin, Neue Freie Volksbühne.

Uraufführungen

von deutschen Dramen

15. 12. Kuno Schalk: Die letzten Helden, Vieraktiges Volksstück. Stuttgart, Residenztheater.

17. 12. Alexander Engel und Armin Friedmann: Der kleine Vulkan, Dreiaktiger Schwank. Wien, Neue Wiener Bühne.

Fritz Friedmann-Frederich: Meyers, Dreiaktiger Schwank. Brandenburg, Stadttheater.

Karl Schönherr: Glaube und Heimat, Dreiaktige Tragödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

Max Treutler: Ljuba, Dreiaktiges Schauspiel. München, Volkstheater.

18. 12. Richard Keßler und Bernstein-Sawersky: Die Kette, Dreiaktiges Schauspiel. Mülhausen in Thüringen, Stadttheater.

19. 12. Robert Boyes: Das Wunder, Dreiaktiges Schauspiel. Cottbus, Stadttheater.

20. 12. Rudolf Presber: Der Jünger, Einaktiges Drama. Bochum, Stadttheater.

Karl Emil Uphoff: Wenn wir lieben, Drama. Hagen, Stadttheater.

Neue Bücher

Julius Bab: Der Mensch auf der Bühne, Eine Dramaturgie für Schauspieler. Berlin, Oesterheld & Co. 1. 118 S. 2. 133 S. 3. 113 S. Je M. 2,—.

Konrad Falke: Kainz als Hamlet. Zürich, Rascher & Co. 276 S.

Wilhelm Rullmann: Die Bearbeitungen, Fortsetzungen und Nachahmungen von Schillers ‚Räubern' (1782—1802). Berlin, Verlag der Gesellschaft für Theatergeschichte. 168 S.

Kurt Sternberg: Gerhart Hauptmann, Der Entwicklungsgang seiner Dichtung. Berlin, Wilhelm Borngräber. 429 S. M. 4,—.

Adolf Winds: Schminke, Theaterroman. Dresden, Heinrich Minden. 336 S. M. 4,—.

H. Wütschke: Friedrich Hebbel in der zeitgenössischen Kritik. Zahlendorf, B. Behr. 273 S. M. 4,50.

Zeitschriftenschau

Paul Czinner: Arthur Schnitzler. Merker II, 5.

Hermann Kienzl: Emanuel Reicher. Theater II, 8.

Alfred Klaar: Beiträge zur Psychologie des Theaterpublikums. Velhagen & Klasings Monatshefte XXV, 5.

Erich Koehrer: Die Theaterausstellung. Theater II, 6.

Paul Landau: Der Darsteller des Narziß (Ludwig Dessoir). Der neue Weg XXXIX, 50.

Heinrich Spiero: Gerhart Hauptmann. Christliche Welt XXIV, 43, 44.

Heinz Stolz: Die Neuberin. Masken VI, 15.

Walter Turszinsky: Das Parlament der Schauspieler. — Der Schauspieler und seine Passionen. Bühne und Welt XIII, 6.

Richard Wallaschek: Schmiere und Theater. Oesterreichische Rundschau XXV, 6.

William Wauer: Zum Theatergesetz. Deutsche Theaterzeitschrift III, 49.

Engagements

Barmen (Stadttheater): Rudolf Maly-Motta 1911/13.

Basel (Stadttheater): Hildegard Boehm 1911/13.

Berlin (Deutsches Theater): Riza Bajor.

— (Lessingtheater): Armin Wassermann 1911/14.

— (Märkisches Wandertheater): Erich und Margareta Flatau.

Braunschweig (Vereinigte Sommerbühnen): Paul Richter-Wauer, Sommer 1911.

Coburg-Gotha (Hoftheater): Heinrich Kamm 1911/14.

Graz (Vereinigte Theater): Karl Friedrich Lassen 1911/14.

Kissingen (Kurtheater): Rosa Sterna, Sommer 1911.

Königsberg (Stadttheater): Richard Stieber 1911/14.

Leipzig (Vereinigte Schauspielhäuser): Hugo Jäger 1911/12.

Lübeck (Vereinigte Stadttheater): Erich Nowack 1911/13.

Lüdenscheid (Stadttheater): Carl und Magna Rasquin.

Mainz (Neues Stadttheater): Irma Klaar.

München (Hoftheater): Hans Tischendorf.

— (Neues Münchener Theater): Theodor Grothusen. Josef Torczyner 1910/11.

Nürnberg (Stadttheater): Else Alsen. Louise Hillow, Sommer 1911.

Osnabrück (Stadttheater): Fritz Günzel 1911/14.

Straßburg (Stadttheater): Gustav Schützendorf.

Tilsit (Stadttheater): Lotte Rübsam-Elwenspoek 1910/11.

Warmbrunn (Kurtheater): Hugo Fischer, Sommer 1911.

Wien (Burgtheater): Gustav Waldau.

Wiesbaden (Hoftheater): Walter Eckard 1911/16.

Todesfälle

Angelo Neumann in Prag. Geboren am 18. August 1838 in Wien. Direktor der deutschen Theater in Prag.

Die Presse

Kory Towska: Die Hosen des Herrn von Bredow, Schauspiel in fünf Akten. Neues Schauspielhaus.

Berliner Tageblatt: Derartige Dramatisierungen, bei denen Ballhorn immer mit im Spiele ist, gleichen den einst so beliebten Illustrationen zu deutschen Klassikern von Piris und andern. An sich sind sie ziemlich empörend, aber sie helfen dazu, daß viele die Klassiker lesen.

Morgenpost: Die Ehren des Abends gebühren hauptsächlich dem Meisterroman unsers köstlichen Alexis. Seine Schilderungen erweisen sich noch so lebendig und unmittelbar wirksam, daß die Bearbeiterin sie fast ganz mit der Schere, fast ohne eigene Zutat, zu einem sehr annehmbaren historischen Lustspiel zurechtschneiden, ja ganze Dialogpartien unverändert dabei übernehmen konnte.

Lokalanzeiger: Wem keine Erinnerung an die einstigen Stunden der Lektüre des lieben Romans, der ein Freund unsrer Jugend war, die Empfänglichkeit trübt, der mag dieser geschickt zusammengestellten Bilderbogenkomödie Geschmack abgewinnen, wenn ihm auch der verbindende Text manchmal etwas zu lang erscheint.

Börsencourier: Die Bearbeiterin hat mit sehr klugem Blick erkannt, daß in der Schilderung des markgräflichen Kampfes gegen die Ritter einiges dramatische Element oder doch einige Anwartschaft auf Theaterwirkung steckt. Diese Wirkung blieb denn auch nicht aus, ja, sie war zuweilen sehr stark.

Vossische Zeitung: Frau Kory Towska hat sich an unsrer schönen märkischen Dichtung nicht versündigt; sie brauchte nur den Roman mit einem gewissen Bühnengeschick zusammenzuschneiden, und diese herzhaften Kapitel wurden von selbst zu sehr lebhaften und haltbaren Auftritten. Das Wenige, was die Bearbeiterin hinzugetan hat, sollte sie wieder wegtun.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68



